

AUS DER PSYCHIATRISCHEN KLINIK DER UNIVERSITÄT BASEL

Direktor: Prof. Dr. J. E. STAEHELIN

**Die Psychose von Robert Schumann
und ihr Einfluß auf seine musikalische
Komposition**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der medizinischen Fakultät
der

UNIVERSITÄT BASEL

vorgelegt von

Miriam Linder

von Basel

1958

ZÜRICH 1959

ART. INSTITUT ORELL FÜSSLI AG, ZÜRICH

AUS DER PSYCHIATRISCHEN KLINIK DER UNIVERSITÄT BASEL

Direktor: Prof. Dr. J. E. STAEHELIN

**Die Psychose von Robert Schumann
und ihr Einfluß auf seine musikalische
Komposition**

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der medizinischen Fakultät
der

UNIVERSITÄT BASEL

vorgelegt von

Miriam Linder

von Basel



ZÜRICH 1959

ART. INSTITUT ORELL FÜSSLI AG, ZÜRICH

Von der medizinischen Fakultät genehmigt auf Antrag von

Prof. *J. E. Staehelin*

Tag der Promotion: 4. Juli 1958

Erscheint im

SCHWEIZER ARCHIV FÜR NEUROLOGIE UND PSYCHIATRIE

Band 83, 1959

Die Psychose von Robert Schumann und ihr Einfluß auf seine musikalische Komposition

Von MIRIAM LINDER

Über Dichtung und darstellende Kunst geisteskranker Künstler liegen viele Arbeiten vor; hingegen finden wir über geisteskranke Musiker nur Pathographien auf Grund der Lebensgeschichte, ohne nähere Berücksichtigung der musikalischen Produktion. Das scheint verständlich, denn die Musik bringt keine in Begriffen faßbaren Inhalte, die mit dem Erlebnis einer Psychose in Zusammenhang gebracht werden könnten. Außerdem besteht für die Musik kein Vergleichsmaterial; denn es beginnen zwar manche primär nicht künstlerisch tätige Kranke während der Krankheit zu zeichnen oder zu dichten, hingegen komponieren sie im allgemeinen nicht, und wo Melodien erfunden werden, wie etwa in dem von *Morgen-thaler* beschriebenen Fall Wölfli, da werden diese Erzeugnisse nicht aufgeschrieben und können dementsprechend nicht gesammelt werden. Die musikalische Schreibweise setzt immer eine Vorbildung voraus, wie sie uns die Schule, abgesehen vom primitivsten Aufschreiben einer einfachen Melodie, nicht gibt. Die ganze Technik der Komposition lernt nur der, welcher sich diese Kenntnisse aus dem Bedürfnis, zu komponieren, und aus besonderer Initiative aneignet. Ein Kranker, der erst in der Psychose zu komponieren beginnt, kann demnach seine Werke nur selbst erleben, nicht aber sie mitteilen. Für unseren Versuch, musikalische Komposition und Psychose in einen Zusammenhang zu bringen, mußten wir deshalb einen Komponisten wählen, der erst während seiner Tätigkeit als Komponist erkrankte und deshalb fähig war, weiterhin Kompositionen in der überlieferten Form zu fixieren.

Wir wissen von Robert Schumann, daß er geisteskrank in einer Anstalt gestorben ist, und wir halten ihn aus zwei Gründen für ein geeignetes Objekt eines solchen Versuches. Einerseits hört man gelegentlich die Ansicht, daß an Schumanns Musik manches so «eigentümlich» wirke, daß man sich über seine geistige Erkrankung nicht zu wundern brauche. Andererseits werden in verschiedenen Biographien Schumanns, die von Musikern geschrieben wurden, Eigenschaften Schumannscher Werke mit seiner Krankheit in Zusammenhang gebracht. Offenbar enthalten manche

Kompositionen Schumanns etwas, was den Musiker wie den unvoreingenommenen Hörer stutzen macht und als ungereimt empfinden läßt.

Wenn wir in unserer Arbeit in gewissen Werken Schumanns Zeichen der Krankheit zu finden glauben, so möchten wir damit keineswegs ein Werturteil über diese Werke verbinden. Schumann bleibt für uns einer der größten Komponisten der Romantik, ob er nun psychotisch wurde oder nicht. Der Wert des Werkes als Kunstwerk steht außerhalb unserer Betrachtung. Die Annahme, eine psychiatrische Untersuchung setze krank gleich minderwertig, führte wohl zu jener Aversion der Kunsthistoriker, die *Muschg* in der «Tragischen Literaturgeschichte» so formuliert: «Die Zeiten sind längst vorbei, wo dieses Leiden (der Wahnsinn) Ehrfurcht erweckte und das Ansehen des Dichters steigerte. Die Ärzte haben es klinisch untersucht, mit dem Ergebnis, daß sich die Literaturgeschichte in ein Tollhaus verwandelte.» Für ein künstlerisches Werturteil halten wir uns nicht für zuständig.

Die Musik kann keine konkreten Inhalte zur Darstellung bringen, sondern sie ist vor allem eine Ausdrucksform des Affektiven. Die Komposition ist wegen ihrer technischen Voraussetzungen an die Intaktheit der intellektuellen Funktionen gebunden; wir können deshalb nur von Störungen der Affektivität oder der Intelligenz erwarten, daß sie sich in einer Komposition manifestieren, während spezifisch psychotische Inhalte in der Art von Verfolgungsideen, wie z. B. *Strindberg* sie schildert, in einer musikalischen Komposition nie zu finden sein werden.

Wir hoffen in diesem Versuch auf dem Umweg über das musikalische Werk etwas Näheres über die Psychose zu erfahren. Über das Wesen von Schumanns Krankheit besteht allerdings bis heute keine Einigkeit. Wir möchten deshalb zunächst versuchen, auf Grund der Biographie zu einer Diagnose zu gelangen und anschließend die Werke in Beziehung zu dieser Krankheit zu setzen.

Um zu einer Diagnose von Schumanns Krankheit zu kommen, wollen wir hier zunächst die Schumannbiographie in kurzen Zügen wiedergeben und anschließend auf einzelne wichtige Punkte näher eingehen.

Über die Familie Schumann ist uns folgendes bekannt: Der Vater, Friedrich August, Sohn eines Pfarrers aus thüringischer Gutsbesitzerfamilie, zeigte früh Interesse an Literaturgeschichte und Schriftstellerei und brachte es, nach verschiedenen Arbeitsstellen, durch enormen Fleiß schließlich zum Verleger, Buchhändler und Schriftsteller in Zwickau. Er soll jahrelang kränklich gewesen sein, an Unterleibsbeschwerden, «Nervenübeln» und zuletzt an Schwindelanfällen gelitten haben und starb 1826 mit 53 Jahren. Die Mutter, Johanna Christiane Schnabel, Tochter eines Chirurgen in Zeitz, Großnichte von Lessing, habe in späteren Jahren «schwärmerisch sentimentale Überspanntheit, verbunden mit momentan aufbrausender Heftigkeit» und einen «Hang zum Absonderlichen» gezeigt. Sie starb 1836 mit 67

Jahren. Robert Schumanns älteste Schwester Emilie nahm sich 1825 mit 29 Jahren durch Sprung aus dem Fenster das Leben. Als Kind wurde sie von einer Hautkrankheit befallen, und man nahm an, daß die beim jungen Mädchen auftretende, unheilbare Gemütskrankheit, die Züge von «stillem Wahnsinn» gezeigt habe und im Selbstmord endete, eine Folge der Hauterkrankung darstellte. Die drei Brüder, von denen nichts Auffälliges bekannt wurde, starben alle vor dem jüngsten Bruder Robert mit 28, 40, 48 Jahren. Von den acht Kindern aus der Ehe Robert Schumanns mit Clara Wieck erreichten drei Töchter ein hohes Alter und zeigten psychisch keine Besonderheiten: Marie, 1841–1929, Eugenie, 1851–1938, beide Musiklehrerinnen, Elise, 1843–1928, verheiratet und Mutter von 4 Kindern. Julie, geb. 1845, und Felix, geb. 1854, starben früh an Tuberkulose. Emil, geb. 1846, starb nach 1 Jahr an «Drüsenauszehrung». Ferdinand, 1849–1891, war längere Zeit in einer Heilanstalt hospitalisiert, angeblich wegen Morphinismus, dem er, wegen eines im Kriege 1870/71 erworbenen rheumatischen Leidens, verfallen sei. Ludwig, geb. 1848, starb 1899, nach über zwanzigjähriger Internierung, geisteskrank in einer Anstalt. Über ihn berichtet die Schwester Eugenie in ihren Lebenserinnerungen, daß er schon in der Schulzeit Schwierigkeiten bereitete durch «Eigentümlichkeiten»; seine «Versunkenheit» habe ihn über den Grad seiner Fähigkeiten völlig urteilslos gelassen. 1866 klagt die Mutter in einem Brief über die «Halsstarrigkeit» des Sohnes, der sich immer mehr von der Umwelt absonderte, sich als Einzelgänger und Sonderling zurückzog, bis er schließlich in eine Klinik gebracht werden mußte, wo er bis zu seinem Tode blieb.

Robert Schumann, 1810 in Zwickau geboren, wird mit 6 Jahren in die Schule geschickt und erhält gleichzeitig den ersten Klavierunterricht. 10jährig kommt er ins Zwickauer Gymnasium, das er 1828 nach mühelos bestandenem Abitur verläßt. Nach Angabe seines Schulkameraden Flehsig war Robert mit 13 Jahren «ein fertiger Pianist», in der Schule ein «mäßiger Kopf, mehr träumerisch und unachtsam», und fiel schon damals durch seine völlige Gewißheit, später berühmt zu werden, auf; allerdings wußte er noch nicht, worin er sich auszeichnen wolle. In der Gymnasialzeit gründet Robert einen musikalischen Verein, organisiert Orchesteraufführungen, spielt selbst öffentlich und wird bewundert. In den letzten Schuljahren entsteht unter seiner Leitung auch ein literarischer Klub, für den er selbst Statuten aufstellt. Er schreibt Gedichte und Räuberkomödien und führt schon ein Tagebuch. In den Tagebüchern versucht er, durch Selbstanalyse seine Persönlichkeit festzuhalten, um, wie er 1827 schreibt, «in späteren Jahren Ansichten und Gefühle mit den vergangenen zu vergleichen» und so die Veränderung seines Wesens objektiv feststellen zu können. Darin zeigt sich bereits Schumanns auch später auffallende Tendenz zum Sammeln und Katalogisieren. Mit 17 Jahren entdeckt er Jean Paul und begeistert sich so, daß er seinen Stil nachahmt.

Nach Schulabschluß fügt sich Schumann widerwillig dem mütterlichen Wunsch nach einem «Brotstudium» und bezieht als Student die juristische Fakultät in Leipzig. 1 Jahr bleibt er, offiziell studierend, nach Angabe von Freunden aber höchstens philosophische Kollegien besuchend, in Leipzig, einer der bedeutendsten Städte für die damalige Musik. Er verschlingt klassische und zeitgenössische Literatur, schreibt Briefe und «Jean-Pauliaden», übt Klavier und lernt dabei viel neue Musik, u.a. Schubert, kennen. Er komponiert selbst einige Lieder, schickt sie zur Begutachtung dem Kapellmeister Wiedebein und erhält eine teils kritische, teils ermutigende Antwort. Aber Leipzig gefällt ihm trotz seinem regen Musikleben nicht. Er fühlt sich einsam, kennt nur wenige Freunde, will sich gar nicht an andere Studenten oder Familien anschließen. Die «trockene und eiskalte» Rechtswissenschaft mißfällt ihm, und auch die Klavierstunden bei Friedrich Wieck, einem der größten Klavierpädagogen seiner Zeit, können ihn in Leipzig nicht halten. Der begeisterte Bericht des Schulfreundes Rosen über das Heidelberger Studentenleben veranlaßt Schumann, 1829 das «infame Nest» Leipzig mit Heidelberg zu vertauschen. Dort geht er mit einer ge-

wissen Begeisterung ins juristische Kolleg zu Thibaut, den er in Briefen an die Mutter wegen seiner Musikalität und seiner Musikabende preist. Schumann besucht offenbar auch juristische Repetitorien, wenigstens begründet er in seinen Briefen an den Vormund Rudel seine Geldnot mit den Kosten solcher Kurse. Daneben aber spielt er sehr viel Klavier, nimmt auf den Studentenausflügen eine stumme Klaviatur mit, um unterwegs mit Üben die Zeit gut zu nützen; er wird ein begehrter Mitwirkender an Musikabenden, und er komponiert weiter: op. 1 und einige Stücke aus op. 2 entstehen in dieser Zeit. Von Heidelberg aus benützt Schumann die Gelegenheit, Paganini zu hören, und vielleicht ist es der Eindruck dieses «Hexenmeisters», der den bisher unentschiedenen Schumann zu einem Entschluß kommen läßt. Nachdem auch Thibaut seinem musikalischen Schüler vom juristischen Studium eher abgeraten hat, schreibt dieser am 30. Juli 1830 seiner Mutter, daß er Musiker werden wolle und müsse und daher nach Leipzig zu Wieck zurückkehren möchte. In den vergangenen 2 Jahren entschloß sich Schumann, der vorher zwischen seiner Berufung zum Dichter oder Musiker geschwankt hat, eindeutig für die Musik. Der entscheidende Schritt der Auflehnung gegen die für ihn ungenießbare Jurisprudenz war wohl erst möglich, als der Weg einer musikalischen Laufbahn eindeutig vor ihm lag. Die Mutter ist bestürzt über die Bitte des Sohnes, der als Student schon recht viel Geld verbraucht hat. Nachdem ihr aber Wieck selbst verspricht, aus Robert, falls dieser wirklich arbeite, in 3 Jahren einen der größten Pianisten zu machen, gibt sie nach, und Schumann zieht als Musikstudent wieder nach Leipzig. Er arbeitet jetzt sehr fleißig, doch sind dem Ungeduligen die technischen Fortschritte zu gering. Er ersinnt eine gewaltsame Methode zum schnelleren Erlangen der Geläufigkeit, mit dem Erfolg, daß die rechte Hand im Sommer 1831 unbrauchbar wird und trotz allen bis 1833 fortgesetzten Therapieversuchen ein Finger dauernd funktionsuntüchtig bleibt. Über die Natur dieses Handleidens sind wir nicht genau orientiert. Es scheint, daß Schumann einzelne Finger beim Üben durch Anbinden in extremer Extensionsstellung fixiert hat, und es wäre denkbar, daß, ähnlich wie nach zu langem Oktaven-Üben, eine Tendovaginitis auftrat. Wir wissen, daß zunächst alle Finger betroffen waren und daß Schumann das Übel durch vermehrte Bewegungsübungen zu beheben suchte, bis ein Arzt ihm völlige Ruhigstellung empfahl. Danach trat eine Besserung auf, ein Finger blieb aber unbrauchbar, wenn Schumann auch, trotz des Leidens, immer ein verhältnismäßig guter Pianist blieb.

Bis 1833 feststeht, daß die Virtuosenlaufbahn endgültig unmöglich ist, hat sich Schumann durch den Druck der ersten Komposition und durch einen ersten Aufsatz über Chopin schon soweit als Musiker durchgesetzt, daß sein Beruf auch von seiten der Familie nicht mehr in Frage gestellt wird. Wieck allerdings distanziert sich von seinem Schüler; den Klavierpädagogen interessierte mehr der Pianist als der Komponist Schumann. Beim Kapellmeister Dorn besucht Schumann einen Kompositionskurs, und wenn er auch zunächst befürchtet, zuviel technisches Wissen werde seine Phantasie einschränken, anerkennt er doch immer mehr den Nutzen der neuen Kenntnisse, arbeitet nach Auflösung des Lehrverhältnisses 1832 selbständig theoretisch weiter und nimmt auch später immer wieder Studien im Kontrapunkt vor. Im Sommer 1833 erkrankt er an Malaria, klagt darüber, daß er sich nicht einmal mehr waschen dürfe; im Herbst verliert er in kurzer Zeit einen Bruder und die ihm besonders liebe Schwägerin Rosalie. 1838 schreibt er, in der Nacht, als er den Tod Rosaliens erfahren habe, sei er plötzlich in einen schweren Angstzustand geraten, und mitten in der Nacht «kam mir auf einmal der furchtbarste Gedanke, den je ein Mensch haben kann . . . den Verstand zu verlieren»; er habe deswegen den Arzt aufsuchen müssen. Nach Angabe von Möbius soll Schumann damals versucht haben, sich aus dem Fenster zu stürzen, doch haben wir darüber keine weiteren Angaben gefunden. Schumann hat sich damals scheinbar rasch erholt; schon vor diesem Ereignis fürchtete er sich vor schweren Krankheiten, und jeder Todesfall in Familie oder Bekanntenkreis wühlte ihn auf.

Wenn Schumann auch Leipzig als Musikstadt schätzt – 1846 sagt er, «es gibt in Deutschland, vielleicht in der Welt keinen besseren Ort für einen jungen Musiker» –, so findet er diese musikalische Welt doch rückständig; denn Beethoven und Schubert werden nicht gepflegt, dafür endlose «Variationen im Pleyel-Vanhalschen Schlafmützenstil» vorgetragen. Alles Neue wird scharf kritisiert oder ganz abgelehnt. Schumann begibt sich in die Opposition und gründet mit Gleichgesinnten, in Anlehnung an E.T.A. Hoffmanns «Serapionsbrüder», den Davidsbund, der dazu bestimmt ist, die Philister totzuschlagen. Der Davidsbund besteht v.a. in Schumanns Phantasie; immerhin versammelt er sich mit Freunden am Stammtisch im «Kaffeebaum», wo schließlich, auf Schumanns Initiative, die Herausgabe einer oppositionellen Zeitschrift beschlossen wird, die 1834 unter Schumanns Leitung als «Neue Zeitschrift für Musik» erstmals erscheint. Schumann ist Hauptlieferant, Redaktor, Organisator der Zeitschrift, der er 10 Jahre lang vorstehen wird, und in der er versucht, junge Künstler der Welt vorzustellen, aber auch auf die noch kaum bekannten Werke von Bach, Beethoven und Schubert hinzuweisen. Im Stil der Schumannschen Rezensionen erkennt man das Vorbild Jean Paul: Ähnlich den Figuren Walt und Vult in den «Flegeljahren», erscheinen in den Aufsätzen Florestan und Eusebius als 2 gegensätzliche Seiten seiner eigenen Persönlichkeit, zu denen sich als dritte Person Meister Raro, die erstrebte Synthese der beiden leidenschaftlichen Jünglinge gesellt. Auch andere Davidsbündler erscheinen unter Pseudonym, so Mendelssohn und Clara Wieck. Schumann schreibt schwungvoll, mit Humor und Witz, gelegentlich mit Schärfe, immer sprühend von Lebendigkeit. Im Gegensatz zur Persönlichkeit, die sich in seinen Schriften und in seiner Musik zeigt, ist Schumann im Kreise der Freunde recht zurückgezogen, sitzt am Stammtisch oft still versunken zwischen den anderen. Die Zeitschrift floriert unter Schumanns geschickter Leitung trotz manchen Schwierigkeiten; aber neben der zeitraubenden und anstrengenden Zeitschriftenarbeit ruht der Komponist nicht, und es entstehen weitere Klavierwerke. 1836 wird der Freund Mendelssohn Leiter der Gewandhauskonzerte und bringt nicht nur die jüngsten Meister, sondern auch den jahrelang vergessenen Bach zur Aufführung.

1834 befreundet sich Schumann mit Ernestine von Fricke aus Asch, er soll sich mit ihr heimlich verlobt haben; die Beziehung löst sich aber 1835, und jetzt entsteht ein immer tieferes Verhältnis zur damals schon berühmten, 1819 geborenen Pianistin Clara Wieck, bis Schumann 1837 Friedrich Wieck offiziell um die Hand seiner Tochter bittet. Die nächsten Jahre sind belastet vom hartnäckigen Kampf des Brautpaares gegen den ablehnenden Vater Wieck. Dieser gibt offiziell als Grund seiner Verweigerung der Heirats Erlaubnis an, er fürchte, daß Schumann als Künstler seiner Tochter nicht die notwendige materielle Sicherheit bieten könne. Sie sei an einigen Luxus gewöhnt und würde mit Schumann unglücklich. Im Verlauf des weiteren Streites wird aber deutlich, daß Wieck seine Tochter, die er in jahrelanger Arbeit zum Wunderkind und zur berühmten Pianistin erzogen hat, nicht hergeben will. Er erklärt schließlich Clara gegenüber, er werde sie im Falle einer Heirat mit Schumann nicht nur enterben, sondern auch das kleine Vermögen, das sie als Künstlerin erworben habe, als Bezahlung für die «1000 Klavierstunden», die er ihr gegeben habe, zurückbehalten. Er stellt für eine Heirat weitere unmögliche Bedingungen; so verlangt er, daß Schumann Leipzig verlassen müsse, daß er sich aber darüber auszuweisen habe, daß er an einem anderen Ort mit seiner Zeitschrift ebensoviel verdiene wie in Leipzig. Er ist offenbar überzeugt, daß Schumann diese Bedingung nicht erfüllen kann, und er zieht seine mit der Erfüllung dieser Bedingung verknüpfte Einwilligung sofort zurück, als Schumann sich 1838 nach Wien begibt und versucht, mit seiner Zeitschrift dort Fuß zu fassen. Wieck verleumdet Schumann, wo er nur kann, und er versucht gleichzeitig, seiner Tochter zu beweisen, daß ihre Künstlerlaufbahn ohne Hilfe des Vaters unmöglich werde. Er läßt die 18jährige Tochter allein nach Paris reisen; als sie in Berlin konzertiert, warnt er den Flügelverleiher vor der eigenen Tochter: Sie sei an die harte englische Mechanik gewöhnt und zerschlage jedes In-

strument. Das Brautpaar kann sich jetzt nur noch sehr selten und heimlich treffen, der schriftliche Verkehr muß den Umweg über verschwiegene Freunde nehmen. Dieses Vorgehen belastet beide, Clara, weil sie sich vor ihrem Vater als Betrügerin vorkommen muß, Schumann, weil Clara unter der Belastung oft zu schwanken beginnt. In diesen Jahren schreibt Schumann manchen verzweifelten Brief, klagt über Krankheit und Schwermut, fleht die Braut an, ihn nicht zu verlassen, da nur sie ihn vor den Gefahren, die ihm durch die Melancholie drohten, retten könne. Daß es sich hier um reaktive Verstimmungen handelt, geht daraus hervor, daß ein freundlicher Brief Claras genügt, um Schumann wieder aus der verzweifelten Stimmung zu befreien.

Der Versuch, die Zeitung in Wien herauszugeben, scheitert an der Zensur des Metternichschen Polizeistaates. Ob im Hintergrund auch Wiecks Verleumdungen zu den Schwierigkeiten beitragen, die Schumann in Wien bereitet werden, ist nicht gesichert. Jedenfalls hatte Wieck versprochen, alles zu unternehmen, um Schumanns Bemühungen zu hintertreiben. Wiecks heftige Angriffe gegen das Brautpaar führen dazu, daß auch Clara schließlich die Unmöglichkeit einer Verständigung mit ihrem Vater einsieht und sich bereit erklärt, gerichtlich gegen ihn vorzugehen. Als Clara 1839 volljährig wird, reicht das Brautpaar sofort die Klage ein. Schumann kann vor Gericht beweisen, daß er materiell in der Lage ist, eine Familie zu gründen. Wieck behauptet daher, Schumann sei trunksüchtig und erreicht durch die zur Widerlegung dieser Behauptungen notwendigen Untersuchungen einen Aufschub des gerichtlichen Urteils. Um die Behauptungen Wiecks, Schumann führe einen liederlichen Lebenswandel, mit größerem Nachdruck zu bestreiten, bewirbt sich dieser in Jena um den Dokortitel der philosophischen Fakultät, den er auch, in Anerkennung seiner Verdienste um die Musikkultur und auf Grund seiner in der Zeitschrift veröffentlichten Aufsätze, 1840 erhält. Im Juli 1840 entscheidet das Appellationsgericht zugunsten des Brautpaares, das im September 1840 getraut wird.

Schumann war in den letzten Jahren trotz den großen Belastungen fleißig; 1840 komponiert er, nach 10jährigem Klavierschaffen, den Großteil seiner Lieder, und in den folgenden Jahren erobert er sich neue Schaffensgebiete: 1841 Symphonien, 1842 Kammermusik, 1843 «Paradies und Peri» für Soli, Chor und Orchester. Er fühlt sich jetzt durch die Zeitschriftenarbeit mehr und mehr in seiner Komponistentätigkeit eingeschränkt, behält aber aus finanziellen Gründen diese Funktion vorerst noch bei. Obwohl die Ehe eine recht glückliche ist, entstehen aus beruflichen Gründen Schwierigkeiten: Wenn Schumann arbeitet, kommt Clara in der engen Wohnung kaum zum Üben; Clara möchte wieder konzertieren, Schumann behält seine Frau lieber zu Hause. 1842 willigt er schließlich in eine Konzertreise ein, erlebt aber als Reisebegleiter seiner Frau manche Kränkungen: Die Virtuosin wird gefeiert, ihn, den Komponisten, beachtet man nicht. Schumann bleibt aber auch in diesen Jahren nicht ohne Anerkennung, vieles wird aufgeführt, manches begeistert aufgenommen. 1843 wird unter Leitung von Mendelssohn das Leipziger Konservatorium gegründet, und Schumann erhält eine Lehrstelle. Zum Lehrer eignet er sich aber nicht, er schreibt zwar geläufig, im mündlichen Verkehr hingegen hat er größte Mühe. Obwohl Schumann nach Beendigung von «Paradies und Peri» schon Opernpläne hegt, willigt er doch in eine Konzertreise nach Rußland ein und fährt anfangs 1844 mit Clara weg. In Dorpat erkrankt er, angeblich soll er sich bei großer Kälte erkältet haben; gleichzeitig treten Angstzustände auf, die erst in der gastfreundlichen Petersburger Atmosphäre wieder verschwinden.

Die 4 Rußlandmonate sind für Schumann schwer zu ertragen. Wieder steht er abseits, unbekannt neben der gefeierten Gattin; die Ruhe zum Komponieren fehlt, und der rastlose Komponist leidet unter der Untätigkeit. Angsterscheinungen und Schwindelanfälle beginnen ihn zu plagen, und er klagt über kaum erträgliche Kränkungen und «Claras Benehmen dabei». 1842 hatte er zwar schon seine «unwürdige Stellung» als Reisebegleiter gefühlt, er hatte aber damals auch eingesehen, daß seine Frau ein

Anrecht habe auf Ausübung ihrer Tätigkeit, daß sie ihre Gaben ebensowenig ungenützt lassen dürfe wie er die seinen. Jetzt kann er die Situation nicht mehr meistern, er bleibt auch nach der Rückkehr nach Leipzig ängstlich und zurückgezogen. Er legt im Mai sein Amt als Zeitschriftenredaktor nieder und beginnt mit seinen Faustkompositionen, für die er schon vor der Rußlandreise genaue Pläne hatte. Die Arbeit macht ihm jetzt große Mühe, er kommt nur langsam vorwärts und muß sich, entgegen seiner sonstigen Unermüdlichkeit, zur Arbeit beinahe zwingen, bis ihm schließlich im Herbst 1844 das Komponieren unmöglich wird. Auch in früheren Jahren, gerade während des Streites mit seinem Schwiegervater, hatte er manchmal über Arbeitsunlust geklagt; solche Zustände gingen aber damals rasch vorüber, ein freundlicher Brief der Braut brachte jeweils einen sofortigen Umschwung. Diesmal können auch die häusliche Atmosphäre, die Ruhe zum Komponieren und manches erfreuliche Erlebnis mit Leipziger Freunden nicht helfen, Schumann erkrankt ernstlich. Die schon 1833 und zu Beginn der Rußlandreise aufgetretenen Angstzustände nehmen immer bedrohlicheres Ausmaß an, es treten erstmals akustische Halluzinationen auf, verbunden mit Vergiftungsangst, Todesangst, Furcht vor metallenen Gegenständen und hohen Bergen. Schumann kann keine Musik mehr hören, weil sie ihm wie «mit Messern in die Nerven schneidet», er hört innerlich Musik, kann aber keine Melodie fassen; er versucht, sich mit Naturwissenschaft, Physik abzugeben und wird doch immer wieder zur Musik zurückgezwungen, obwohl er nicht komponieren kann. Diese Erscheinungen sind neu; kurzdauernde Angstzustände traten wohl früher gelegentlich auf, sie pflegten auf traurige Ereignisse zu folgen, hielten aber nie ohne äußere Ursache derart lange an. Ende 1844 zieht die Familie nach Dresden, man erhofft Besserung von einer Luftveränderung, aber erst im Frühjahr 1845 erholt sich Schumann langsam und beginnt wieder zu arbeiten. Er nimmt nicht die Faustkompositionen auf, sondern befaßt sich mit dem Wohltemperierten Klavier und schreibt selbst eifrig Fugen. Im Sommer 1845 komponiert er, wieder freier, die letzten 2 Sätze des 1841 begonnenen Klavierkonzertes und Ende 1845 bis anfangs 1846 entsteht die C-dur-Symphonie, nach deren Beendigung er sich, wie er selbst schreibt, wieder besser fühlt, so daß er sich mit neuem Eifer in weitere Arbeiten vertiefen und bald wieder in der alten, unermüden Weise schaffen kann.

Die Dresdner Zeit ist nicht sehr glücklich; zwar sind dort Richard Wagner und Ferdinand Hiller; aber Schumann pflegt nur wenig gesellschaftlichen Verkehr und findet immer schwerer Kontakt zu anderen Menschen. Obwohl er aus einem Bedürfnis nach Geselligkeit am Stammtisch erscheint, bleibt er auch dort allein, wie die Beschreibung eines Sohnes von C. M. v. Weber zeigt: «Meist saß er dann, das Gesicht nach der Wand gewendet, vom Getriebe des Saales abgekehrt, die Hand auf dem Henkel des Bierkruges, an einem kleinen Tisch, völlig in sich versenkt und schien leise vor sich hinzupfeifen, obwohl aus den zugespitzten Lippen kein Ton gehört wurde.»

Neben fleißiger kompositorischer Tätigkeit – die Oper *Genoveva* vollendet er 1848 – gründet Schumann in Dresden einen Männerchor, den er mit eigenen Kompositionen versieht; er unternimmt Konzertreisen mit Clara und denkt dabei an die Übersiedlung nach Berlin, da er sich von Dresden wegsehnt, um so mehr, als seine Hoffnung, entweder die Kapellmeisterstelle Wagners, der nach der Beteiligung am Dresdner Maiaufstand verbannt wurde, oder die Leitung der Gewandhauskonzerte zu erhalten, nicht erfüllt wird. Schumann ist übrigens für die Ideen der Revolution von 1848 begeistert, aber im Gegensatz zum aktiv kämpfenden Wagner, flüchtet er während des Maiaufstandes, und seine Beteiligung an der Revolution beschränkt sich auf freiheitliche Kompositionen.

Ende 1849 zeigt sich endlich die Möglichkeit, als Hillers Nachfolger nach Düsseldorf zu ziehen; Schumann entschließt sich für die neue Stelle, zieht im September 1850 in die Rheinstadt und übernimmt die Leitung der Konzerte. Nach den Tagebüchern bleibt ihm die Düsseldorfer Bevölkerung fremd; immerhin hat Schumann zunächst recht viel Erfolg, bis ihn im März 1851 eine gehässige Zeitungskritik schwer

kränkt; nach der kühlen Aufnahme eines weiteren Konzertes wittert er eine Verschwörung. Orchestermitglieder und Chorsänger bereiten ihm Schwierigkeiten, und Schumann erweist sich als unfähig, gegen Mißstände einzuschreiten. Während der Konzertferien 1851 beruhigt er sich und will im Herbst wieder mit neuem Eifer an seine Dirigentenarbeit gehen. Aber schon bei der Programmbesprechung kommt es zu heftigen Auseinandersetzungen; im Verlauf des Winters werden die Musiker immer widerspenstiger, das Publikum zurückhaltender, und wieder nimmt Schumann Verschwörungen an. Weder er noch Clara geben sich Rechenschaft von seiner Unzulänglichkeit als Dirigent. Er findet keinen Kontakt zum Orchester, kann versunken hinter seiner Partitur stehen, spricht undeutlich und wird immer schwerfälliger. Trotz allem komponiert er weiter und sammelt Material für ein großes Lutheroratorium, das aber nie zur Ausführung kommt. 1852 beginnt er, seine früheren Aufsätze zu sichten und sie für eine Gesamtausgabe zu ordnen. Im Sommer 1852 erkrankt er an «Rheumatismus» und Schlafstörungen, erholt sich zwar während einer Badekur; aber im Herbst treten wieder Gehörstörungen auf, so daß Schumann sich im ersten Konzert durch Tausch vertreten lassen muß. Dem Orchester sagt der stellvertretende Dirigent besser zu, und nach Schumanns Rückkehr im Dezember kommt es erneut zu großen Schwierigkeiten. Die Differenzen können noch einmal beigelegt werden, und Schumann wirkt am Niederrheinischen Musikfest an Pfingsten 1853 erfolgreich mit. Im Sommer 1853 verschlechtert sich sein Zustand wieder, er erleidet einen «Nervenschlag», auch als Hexenschuß bezeichnet, erholt sich davon zwar rasch; aber immer wieder leidet er an Gehörstörungen, zeitweise mit ständigem Hören desselben Tones. Geradezu unheimlich wirkt Schumanns plötzliche Passion für das Tischrücken, das er seit Frühjahr 1853 betreibt. Er ordnet nun nicht mehr nur seine Schriften, sondern er katalogisiert in einem «Dichtergarten» die ihm wichtig erscheinenden Stellen der Weltliteratur. Clara selbst ängstigt sich schließlich, als ihr Mann sich in griechische Autoren und die Bibel versenkt. Im Herbst 1853 erlebt er mit großer Freude die Ankunft des jungen Brahms, dem er seinen letzten, an Brahms' späteren Leistungen gemessen nicht übertriebenen, für den damals noch unbekannten 20jährigen aber doch überschwinglich wirkenden Artikel widmet. Im Herbst 1853 schreibt er in kurzer Zeit sein Violinkonzert; den Dezember verbringt er mit Clara auf einer Konzertreise; nach der Rückkehr komponiert er bis zum 17.2.1854 nicht mehr, sondern arbeitet nur noch an seinem «Dichtergarten».

Seit 1845 waren immer wieder Krankheitserscheinungen aufgetreten, wenn sie auch immer nur kurze Zeit dauerten und nicht derartige Ausmaße annahmen wie 1844/45. In den Tagebüchern finden sich Einträge über Gehörstörungen. «Abspannung der Kopfnerven»; in den späteren Dresdner Jahren wird gelegentlich von merkwürdigen Handlungen Schumanns berichtet. So soll er, völlig unmotiviert, längst gefaßte Beschlüsse abgeändert haben. Im gesellschaftlichen Verkehr wurde er immer zurückhaltender, eigentümlicher; durch sein oft unverständliches Verhalten in Düsseldorf erschien er manchen, die ihn nicht näher kannten, als launisch und abstoßend. Aber erst anfangs 1854 treten wieder akute Krankheitserscheinungen auf, die der Krankheit von 1844 gleichen, aber diesmal noch größeres Ausmaß annehmen. Den Aufzeichnungen von Clara Schumann entnehmen wir folgendes:

Am 10.2.1854 nachts «bekam Robert eine so heftige Gehörsaffektion die ganze Nacht hindurch, daß er kein Auge schloß. Er hörte immer ein und denselben Ton.» Am folgenden Tag hatte er etwas Ruhe, doch nachts trat die Störung wieder auf und hielt auch am folgenden Tag an. «Alles Geräusch klingt ihm wie Musik! Er sagt, es sei Musik, so herrlich mit so wundervoll klingenden Instrumenten, wie man auf der Erde nie hörte!... Er äußerte mehrmals, wenn das nicht aufhöre, müsse es seinen Geist zerstören.» Die «Gehörsaffektion» steigerte sich bis zum Hören ganzer Musikstücke. In den folgenden Tagen wird der Zustand schlimmer; am 17.2.1854, «nachts, stand Robert wieder auf und schrieb ein Thema auf, welches, wie er sagte, ihm die Engel vorsangen; nachdem er es beendet, legte er sich nieder und phantasierte nun

die ganze Nacht, immer mit offenen, zum Himmel aufgeschlagenen Blicken; er war des festen Glaubens, Engel umschweben ihn und machen ihm die herrlichsten Offenbarungen, alles das in wundervoller Musik; sie riefen uns Willkommen zu, und wir würden beide vereint, noch ehe das Jahr verflossen, bei ihnen sein». Am Morgen kam eine «furchtbare Änderung. Die Engelsstimmen verwandelten sich in Dämonenstimmen mit gräßlicher Musik; sie sagten ihm, er sei ein Sünder, und sie wollen ihn in die Hölle werfen... denn wie er mir nachher sagte, waren sie in Gestalt von Tigern und Hyänen auf ihn losgestürzt, um ihn zu packen.» Am 19.2.1854 wird Schumann von «Geistern» gequält. «Daß wirklich überirdische und unterirdische Menschen ihn umschweben, ließ er sich durchaus nicht ausreden... aber von dem Glauben an die Geister brachte ich ihn keinen Augenblick ab, im Gegenteil sagte er mir mehrmals... du wirst mir doch glauben, liebe Clara, daß ich dir keine Unwahrheiten sage.» Abends wird er, nachdem ihm die Engel Schlaf versprochen, ruhiger. Am 20.2.1854 arbeitete er am Schreibpult und «horchte auf die Engelsstimmen, schrieb dann wohl öfter einige Worte, aber wenig, und horchte immer wieder. Er hatte dabei einen Blick voll Seligkeit, den ich nie vergessen kann, und doch zerschnitt mir diese unnatürliche Seligkeit das Herz.» Schumann schreibt zum Thema, das ihm die Engel sangen, Variationen. Das Thema, das er halluziniert hatte, ist das Thema des 2. Satzes seines Violinkonzertes in nur leichter Abwandlung; er identifiziert es aber nicht als seine eigene Komposition, sondern erklärt seinem Freund Becker, Franz Schubert sei ihm erschienen und habe es ihm geschenkt. Am 26.2.1854 wünscht Schumann, in eine Klinik gebracht zu werden, da er seiner Sinne nicht mehr mächtig sei. Er wird zurückgehalten, ist am 27.2.1854 schwer bedrückt, erklärt sich Claras Liebe unwürdig und kann mittags in einem unbewachten Moment entweichen. Trotz Regenwetter eilt er in Pantoffeln auf die Rheinbrücke, fällt dort auf durch seinen Aufzug und weil er den Brückenzoll mit dem Taschentuch bezahlen will und stürzt sich in den Rhein, kann aber, weil man auf ihn aufmerksam geworden, gerettet werden. Er drängt wieder nach dem Eintritt in eine Klinik und wird, ohne sich weiter nach seiner Familie zu erkundigen, anfangs März in die Privatklinik des Dr. Richarz nach Endenich gebracht. Dort ist er, ohne noch einmal nach Hause zu kommen, am 29. Juli 1856 gestorben.

Über die Diagnose von Schumanns Krankheit sind sich die Autoren nicht einig geworden. Nach dem Bericht, den der behandelnde Arzt später veröffentlichte, mußte eine progressive Paralyse angenommen werden, und viele Pathographen schließen sich dieser Ansicht an. Auch wo man primär eine endogene Krankheit diagnostizierte, wurde oft für die Jahre nach 1850 und als Todesursache die Paralyse herangezogen.

Leider mußte schon *Möbius* in seiner Pathographie feststellen, daß Schumanns Krankengeschichte aus Endenich verschwunden und unauffindbar geblieben ist. Immerhin liegt ein Bericht von *Richarz* über den Sektionsbefund und die letzten Krankheitserscheinungen vor, dem wir, zit. nach *Möbius*, folgendes entnehmen wollen:

«Von Abnormitäten zeigten sich... 1. Überfüllung aller Blutgefäße, vorzüglich an der Basis des Gehirns. 2. Knochenwucherungen an der Basis des Schädels... 3. Verdickung und Entartung der beiden inneren Häute des Gehirns und Verwachsung der innersten Haut und der Rindensubstanz des großen Gehirns an mehreren Stellen. 4. Ein nicht unbedeutender Schwund des Gehirns im ganzen, indem das Gewicht desselben...

weniger betrug, als es nach Schumanns Lebensalter sein sollte.» Zum Krankheitsverlauf selbst führt *Richarz* aus: «Statt der narrenhaften Heiterkeit, des eitel erhöhten Selbstgefühls und des flachen Optimismus, die gewöhnlich solche Kranke... beseligen und mit grandiosen Wahnvorstellungen umgaukeln, war der diesem Geist anerschaffene Ernst, die ihm eigene Ruhe und Schweigsamkeit, sein in sich gekehrtes, beschauliches Wesen in gesunden Tagen auch die Unterlage der Gemütsverstimmung in der Krankheit, der Schwermut nämlich und des Trübsinnes mit den entsprechenden Wahnvorstellungen der Verfolgung, der geheimen Berückung, Verkürzung seines Rechts und seines Wertes, des Versagens der ihm gebührenden Anerkennung, endlich der geheimen Vergiftung... Diese Melancholie machte denn auch eine so große, scheinbare Besserung möglich, wie sie Schumann im Frühjahr 1855 darbot, bei der übrigens die Fortdauer einiger der schlimmsten Erscheinungen... den Kundigen nicht über den Wert der günstigen Veränderung im äußeren Verhalten täuschen konnte... Die Melancholie stand ferner im engsten ursächlichen Zusammenhang mit den Halluzinationen, die anfänglich nur, oder doch hauptsächlich, im Gehör vorkamen (als Stimmenhören, Hören von Redensarten...) und erst später... auch im Geruch und Geschmack auftraten...» Zur letzten Krankheitszeit schließlich erfahren wir, daß «die geistigen Fähigkeiten... sich bis in die letzte Lebenszeit, wenngleich stetig sinkend, auf einer verhältnismäßig großen Höhe behaupteten, da hingegen die allgemeine körperliche Ernährung... nur eine gewisse Zeit lang künstlich und mühsam aufrechterhalten werden konnte, wonach dieselbe unter häufiger Nahrungsverweigerung in unaufhaltsames Sinken geriet, so daß bei äußerster Abmagerung der Tod erfolgen mußte». *Möbius* berichtet über Mitteilungen eines Neffen von Dr. *Richarz*, der bei Besuchen in Eendenich Schumann im Garten beobachten konnte. «Er blieb im Garten oft stehen, sagte manchmal laut zu sich: ‚Das ist nicht wahr, das ist gelogen‘. Wie mein Onkel mich belehrte, bezogen sich diese Äußerungen Schumanns darauf, daß er Stimmen hörte, die sagten, er habe seine Kompositionen anderen entlehnt.» Nach einem Bericht von Dr. *Peters* aus Eendenich an Clara Schumann, wurde Schumann zu Beginn seines Klinikaufenthaltes gelegentlich auch gewalttätig gegen das Pflegepersonal. Mindestens bis Juli, wahrscheinlich bis September 1854, kümmerte er sich nicht um seine Familie. Im Juli 1854 übergab er jemandem in der Klinik ein paar Blumen und sagte auf die Frage, für wen sie bestimmt seien: «Sie wissen schon.» Ob die Blumen wirklich Clara zugedacht waren, ist also unsicher. Im Herbst 1854 erlaubte Dr. *Richarz*, daß Clara dem Kranken schreibe, da dieser an ihrer und der Kinder Existenz gezweifelt habe. Den ersten Brief beantwortete Schumann umgehend, und er schrieb bis zum Mai 1855 noch mehrmals an seine Frau.

In diesen Briefen fällt auf, daß sie meist von gemeinsamen Erinnerungen handeln oder Punkt für Punkt die Mitteilungen aus Claras Briefen wiederholen. Die Briefe an Joachim und Brahms dagegen enthalten manche unauffällige Gedanken zu älteren und neueren Kompositionen.

Schumann, dem es nach Angabe von Brahms im Herbst 1854 auch körperlich besser ging, klagt gelegentlich in Briefen und bei Besuchern, er sehne sich von Endenich weg; aber «der Weg ist gar zu weit», findet er selbst, und er scheint sich nie ernstlich um eine Rückkehr bemüht zu haben.

Wir glauben nicht, daß die Angaben über den Sektionsbefund genügend Grund zur Annahme einer Paralyse geben. Eine chronische Leptomeningitis mit Verwachsungen, für welche Punkt 3 der obigen Sektionsangaben sprechen könnte, kann durch verschiedene Ursachen bedingt sein. Wir möchten hier auf die Angabe von *Möbius* hinweisen, daß Schumann 1833 an Malaria erkrankt sei; er klagte damals, daß er sich nicht einmal mehr waschen dürfe. Kleinere Läsionen kortikaler oder meningealer Gefäße hätten vielleicht damals auftreten können. Andererseits haben wir keine Anhaltspunkte für weitere Schübe von Malaria, die Grund zur Annahme einer malariabedingten, exogenen Reaktion geben könnten; die Psychose von 1844 wurde mit Kaltwasserkuren behandelt, und auch später suchte Schumann oft Heilung im Besuch eines Bades, und bei der Sektion wären wohl die bei einer rezidivierenden Malaria zu erwartenden Milzveränderungen aufgefallen. Zum Sektionsbefund von Knochenwucherungen an der Schädelbasis und von Gehirnatrophie nimmt *Schaaffhausen*, wie wir *Möbius* entnehmen, Stellung. Er hatte nach Jahren Gelegenheit, Schumanns Schädel zu untersuchen, und berichtete, man werde «die Tiefe der Furchen, in die sich die Schläfenlappen gleichsam eingebohrt haben, nicht für eine pathologische Erscheinung halten dürfen». Zum Gehirngewicht schreibt er: «Das Hirn wog ohne Dura mater 1475 g. Ich fand die Kapazität des Schädels gleich 1510 ccm. *Richarz* nahm Hirnschwund an. Dazu gibt das Verhältnis des Hirngewichtes zum Schädelvolumen keine Veranlassung.» Veränderungen der Pupillen fielen schon 1853 auf. So bemerkte der Maler Laurens im Oktober 1853 eine abnorme Weite der Pupillen, und Wasielewski berichtet, daß sich im Sommer 1853 Schumanns Pupillen bei Erwähnung des Tischrückens «krampfhaft dehnten». Dieser Pupillenbefund könnte ebensogut auf abnorme Pupillenweite bei Angstzuständen, wie auf eine unvollkommene, absolute Pupillenstarre bei einem aktiven, organischen Hirnprozeß hinweisen. Wir glauben auch nicht, daß die immer wiederkehrenden Angaben über zunehmende Schwerverständlichkeit von Schumanns Sprache auf eine bulbäre Läsion hinweisen müssen; wir wissen, daß Schumann immer zu undeutlichem Sprechen neigte, schon in der Verlobungszeit beklagte sich Clara darüber. In den letzten Jahren

nahm diese Eigenschaft derart zu, daß das Orchester Schumanns Anweisungen nicht mehr verstand. Wir wissen auch, daß Schumann immer mehr durch die «Pfeifstellung» seiner Lippen auffiel, und es scheint denkbar, daß diese Haltungsstereotypie schließlich so stark wurde, daß sie auch im Gespräch nicht mehr unterdrückt werden konnte. Von anderen, auf eine bulbäre Läsion hinweisenden Störungen ist nichts bekannt; insbesondere fehlen Angaben über Schluckstörungen. Clara gab dem Kranken am letzten Tag seines Lebens zu trinken, und sie berichtet nur, daß er «begierig» getrunken habe. Ausschließen können wir aber heute eine Paralyse ebensowenig wie sie beweisen, wenn sie uns auch, vor allem auf Grund des Krankheitsverlaufes und der psychischen Symptome, eher unwahrscheinlich vorkommt. Wir nehmen nach Verlauf, Symptomatologie und hereditärer Belastung – Suizid der 29jährigen Schwester nach Jahren von «stillem Wahnsinn», Krankheit des Sohnes Ludwig, der nach zunehmender Absonderung von seiner Umgebung die letzten 20 Jahre seines Lebens in einer Anstalt zubrachte – eine in Schüben verlaufende Schizophrenie an, die nach einem pseudoneurasthenischen Vorstadium 1844 mit einem ersten akuten Schub ausbrach, der unter Hinterlassung deutlicher Persönlichkeitsveränderungen «sozial» heilte, bis nach schleichendem Beginn im Verlaufe des Jahres 1853 ein zweiter akuter Schub folgte, der zur schizophrenen Demenz und schließlich zum Tode führte. Als Todesursache käme, wie schon *Möbius* annahm, am ehesten eine Kachexie nach Nahrungsverweigerung, die nach *Richarz* sicher bestand, oder eine Tuberkulose in Frage; für letztere lag vielleicht eine gewisse Disposition vor, starben doch 3 Kinder an Tuberkulose.

Daß Schumann endogen krank gewesen sei, wurde von verschiedenen Autoren angenommen. So spricht *Lange-Eichbaum* von Psychopathie mit Mischung von Schizoidem, Zyklidem und von Stimmungsanomalien. *Gruhle* lehnt *Möbius'* Diagnose einer Dementia praecox ab und diagnostiziert eine Zyklithymie, zu der später eine organische, eventuellluetische Hirnerkrankung hinzugekommen sei. *Feis* findet manisch-depressive Krisen, *Nußbaum* sieht daneben aber auch Zeichen einer Schizophrenie. *Möbius* setzt den Beginn der Schizophrenie in die Jahre zwischen 1830 und 1840, und er nimmt die schweren Stimmungsschwankungen der folgenden Jahre als Zeichen der Psychose, während sie nach *Gruhle* für die Zyklithymie sprechen.

Wir glauben nicht, daß das Verhalten Schumanns, wie es uns die Biographie zeigt, schon Anlaß zur Annahme manifester psychotischer Erscheinungen vor 1844 gibt. Gewiß zeigen sich schon damals schizoide Züge, wie auffallende Zurückgezogenheit, Kontaktschwäche im mündlichen Verkehr; die ausgeprägten Stimmungsschwankungen aber, die schon die frühen

Tagebücher zeigen, und die uns, aus dem Zusammenhang genommen, heute als pathologisch erscheinen müssen, erhalten manche Erklärung durch den Geist der Zeit und die Umstände, unter denen Schumann gelebt hat. Ausdrücke höchster Lebensfreude wechseln mit Aussagen über tiefste Trauer und Selbstunsicherheit; wir finden die beiden Extreme aber nicht in Perioden voneinander getrennt, sondern gleichsam nebeneinander, manchmal sogar im selben Schriftstück, so daß wir nicht längerdauernde, maniforme oder depressive Verstimmungen, sondern eher eine ausgeprägte Stimmungslabilität annehmen müssen.

Phantastische Gefühlsausbrüche kommen schon in den Aufzeichnungen des ganz jungen Schumann vor, sie werden später eher seltener, da Schumann seine Einträge im Haushaltsgbuch, z. T. wohl aus Zeitmangel, immer mehr in Stichworten macht. Wenn Schumann auch gewiß nicht eine ausgeglichene, syntone Persönlichkeit war, müssen wir doch vieles, was uns heute pathologisch anmuten könnte, als Ausdruck seiner Zeit und unter dem Einfluß der zeitgenössischen Literatur stehend, als einfühlbar und verständlich bezeichnen. Schumanns Lieblinge, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann, waren Meister in der Darstellung phantastischer Geschichten, rasch wechselnder Stimmungen; und gerade die bezeichnende Figur von Hoffmanns Kapellmeister Kreisler wurde für viele, nicht nur für Schumann, zum Vorbild. Noch Johannes Brahms unterschrieb die Statuten seines Hamburger Chores mit «Johannes Kreisler, alias Brahms» und legte mit 17 Jahren ein «Schatzkästlein des jungen Kreisler» an. Die abgeklärte und ausgeglichene Form der Klassik wird wohl bewundert, aber sie ist nicht mehr das Ziel der Romantik. Das mit den Sinnen und dem Verstand Erfafßbare genügt nicht mehr, das Übersinnliche wird gesucht. Nicht mehr Klarheit und Helle, sondern die «Nachtseiten» von Mensch und Natur sollen erfaßt werden, wilde Phantasien, Träume, Rausch sollen die Gebiete jenseits des Verständlichen erschließen. Hoffmann und Jean Paul berauschten sich mit Alkohol, und auch Schumann schätzte den Champagner, weil er «Funken aus dem Geiste schlage». Gerade weil versucht wird, über die Grenzen des Verstandes hinauszugehen, nehmen Teufel, phantastisches Grauen, Wahnsinn jetzt einen besonders wichtigen Platz ein, wobei aber das Teuflische und die Geisteskrankheit weniger, wie etwa bei Tasso und Faust, zum besseren Verständnis des Diesseitigen gebraucht werden, sondern dem Einblick ins Jenseits dienen sollen, oder aber, falls dies zu unheimlich wird, durch naturwissenschaftliche Erklärungen harmlos gemacht werden. So zieht Hoffmann u. a. den Magnetismus heran, um die Beeinflussung fremder Personen durch magische Operationen zu erklären. In der immer wiederkehrenden Gestalt des Kreisler, mit dem er sich selbst identifiziert, bleibt allerdings dieser Erklärungsversuch schließ-

lich stecken, derart, daß im «Kater Murr» nur Ausschnitte aus einer höchst phantastischen, von übernatürlichen Beziehungen erfüllten Geschichte ohne Anfang und Ende gezeigt werden. Hoffmann deutet an, daß Kreisler später wahnsinnig werde; im 3. Band des «Kater Murr» sollte die Geschichte dieses Wahnsinns geschrieben werden, aber dieser 3. Band entstand nie. Die erschreckende Seite eines Kreisler bekommt aber im romantischen Humor, in der Ironie und in skurriler Verzerrung ein Gegengewicht, das Grauen wird nicht zu Ende geführt und dem Schrecken die Spitze mit Humor und Ironie genommen; das Beängstigende der Schilderungen, ins Reich des Phantastischen gewiesen, zeigt dem Leser nicht die Kämpfe und Qualen, die sich in Hoffmann selbst abgespielt haben mögen. Kreisler, auf dessen Wahnsinn Hoffmann hinweist, ist nicht etwa wahnsinnig, weil er die Verdoppelung seiner eigenen Person erlebt oder weil er abrupt vom Extrem der ausgelassensten Fröhlichkeit in tiefste Verzweiflung fällt, sondern der Wahnsinn wird vermutet, weil Kreisler droht, sich im Wald mit einer übermäßigen Quinte zu erdolchen. Was Schumann mit Florestan und Eusebius erreicht, die Aufteilung seiner Persönlichkeit in zwei entgegengesetzte Tendenzen, die er als Phantasiegestalten spielen läßt, das tat schon sein Vorbild Jean Paul in den «Flegeljahren». Die phantastische Schreibweise von Schumanns Schulaufsatz «Über die innige Verwandtschaft der Poesie und der Tonkunst» ist ebenfalls Jean Pauls Stil ähnlich. Beide Dichter, Jean Paul und Hoffmann, waren für Schumanns Schaffen wichtig. Schumann sagt, er habe von Jean Paul am meisten Kontrapunkt gelernt, und die «Kreisleriana» haben nicht nur ihren Namen von Hoffmanns Kapellmeister erhalten, auch Kreislers musikalische Bekenntnisse gelten für Schumann, wenn es im 4. Teil der Hoffmannschen Kreisleriana über Beethovens Instrumentalmusik heißt: «Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf. Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.» Auch die Rolle, die Bach für die Romantiker spielt, findet sich in den Kreisleriana: «Es gibt Augenblicke, vorzüglich wenn ich viel in des großen Sebastian Bachs Werken gelesen, in denen mir die musikalischen Zahlenverhältnisse, ja die mystischen Regeln des Kontrapunkts ein inneres Grauen erwecken. Musik! – mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich Dich – Dich, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur!» Schumann zählt Bach und Beethoven zu den Romantikern, und Bach hatte für ihn den stärksten Einfluß auf die Musik seiner Zeit. «Das Tiefkombinatorische, Poetische und

Humoristische der neuen Musik hat seinen Ursprung zumeist bei Bach! » schreibt er 1840. Bach ist für ihn zuerst Mystiker und Poet, er konnte das von den Romantikern gewünschte Ziel verwirklichen, die Gegensätzlichkeiten in der Vielfalt der Polyphonie zu vereinigen. Aber noch etwas, gerade für sein späteres Leben Wesentliches zieht Schumann zu Bach: Dessen «moralisch-stärkende Wirkung auf den ganzen Menschen, denn Bach war ein Mann, durch und durch; bei ihm gibt's nichts Halbes, nichts Krankes»; dies schreibt Schumann schon 1832; vielleicht denkt er hier nicht nur an den «Poeten» Bach, sondern auch an den Meister des strengen Stils, der mit seiner festgefügtten Form die Gefahr des romantischen, Grenzenlos-Phantastischen besiegte. 6 Monate früher hatte Schumann noch über seinen Theorielehrer Dorn mit seinen Kontrapunktregeln geklagt, dann aber ist Bach Vorbild, ist «Grammatik». Schumann übernimmt zwar zunächst seine strenge Form nur gelegentlich, denn nicht sie ist für ihn das Wesentliche an Bach, sondern die unbedingte Wahrhaftigkeit der Aussage bewundert er, der ja in seiner Zeitschrift immer wieder die Forderung nach Wahrheit stellt.

Die literarischen Vorbilder erklären manches an Schumanns Ausdrucksweise, aber gewiß auch manches an seinem Verhalten. Wenn Schumann im April 1838 über eine Art von «Geisterbeschwörung» berichtet, so ist das für einen Hoffmann-Verehrer nicht besonders auffallend, auch wenn er selbst über die Wirkung etwas erschrickt. Schumann hatte damals Sehnsucht nach seiner Braut, er dachte sich «ins Seelen- und Traumleben» seiner Braut hinein und sprach «auf einmal mit innerster Kraft: Clara, ich rufe dich – und da hörte ich ganz hart neben mir: Robert, ich bin ja bei dir». Es habe ihn ordentlich angegriffen, gesteht er; im selben Brief berichtet er aber freudig über seine «Kreisleriana». Daß die Briefe aus jener Zeit manchen Bericht über Verzweiflung und tiefste Trauer enthalten, erstaunt nicht, wenn wir an die Härte des Kampfes mit Wieck denken. Gerade, daß Schumann mit all diesen Schwierigkeiten fertig wurde, daß er geschickt und praktisch vorging und die ständigen Versuche, ihn an eine Untreue der Braut glauben zu machen, ohne große Erschütterung überstand, unterscheidet sich von seinem Verhalten in Düsseldorf, wo er auch nach leichten Kränkungen rasch ganze Komplotte vermutete. Auch der schwere Angstzustand des Jahres 1833 hat mancherlei Gründe, die Schumann im selben Brief, in dem er Clara die Ereignisse jener Nacht schildert, selbst aufzählt. Nach Kämpfen hatte er sich zum Beruf des Musikers durchgerungen, und jetzt wird ihm klar, daß die Virtuosenlaufbahn endgültig unmöglich ist. Er gibt seine ersten Kompositionen heraus, aber er ist selbst von diesen Werken noch nicht recht überzeugt. «Es waren Täuschungen, die jeder Künstler an sich erlebt», meint er dazu, und er fühlte sich damals

ohne Unterstützung, ohne Ermutigung; nur seine Schwägerin Rosalie stand ihm nahe, und gerade sie verliert er jetzt kurz nach dem Tode des Bruders Eduard. Der vielversprechende Freund Schunke ist schwer erkrankt und stirbt 1834. Schumann sah damals eine große Aufgabe vor sich, von der er noch nichts gelöst hatte, und er mußte erleben, wie Gleichaltrige plötzlich starben. Jahre später erregte ihn der plötzliche Tod Mendelssohns an einer Apoplexie ebenfalls heftig, und es ist denkbar, daß Schumanns Furcht vor Krankheiten mindestens teilweise durch die Angst, vor Erledigung seiner Aufgaben plötzlich zu sterben, mitbegründet ist. Trotzdem können wir uns in Schumanns Angst, den Verstand zu verlieren, nicht ganz einfühlen, und wir werden an Strindberg erinnert, der Jahre vor Ausbruch der Psychose Furcht vor Geisteskrankheiten äußert. Schumann hat sich damals offenbar sehr rasch erholt. Er berichtet, daß ihn der Arzt getröstet habe und ihm lächelnd erklärt habe, hier helfe Medizin nichts, «suchen Sie eine Frau, die kuriert Sie gleich. – Es wurde mir leichter, ich dachte, das ginge wohl.» Mit diesem ärztlichen Ratschlag begründet Schumann seine Freundschaft zu Ernestine von Fricken, die ihm auch geholfen habe.

Aber neben solchen, durch die Zeit und die äußeren Umstände mindestens teilweise erklärlichen Eigenschaften zeigt Schumann auch Besonderheiten, die wir mit der Romantik nicht in Zusammenhang bringen können. Nach Angabe von Schul- und Studiengefährten fiel er, bei allem betrieb-samen Organisieren und Teilnehmen, an geselligen Anlässen durch seine Zurückhaltung auf. Roller berichtet, Schumann habe sich, auch wenn man viel mit ihm zusammengewesen sei, nie ganz «decouvert», er sei nicht klar und offen, nie ganz durchsichtig gewesen. Der Theorielehrer Dorn nennt ihn scheu, «gar zu still». Schon am Leipziger Stammtisch im «Kaffeebaum» konnte er still und versunken, träumend inmitten der Gesellschaft sitzen. Wagner sagte nach einem Besuch 1842 von Schumann, er sei ein «hochbegabter Musiker, aber ein unmöglicher Mensch... er blieb so gut wie stumm fast eine Stunde lang». Schumann sah das keineswegs ein und wirft Wagner eine «enorme Suade» vor. Diese Zurückhaltung im mündlichen Verkehr steht in direktem Gegensatz zur Mitteilsamkeit, die er in seinen Schriften und in seiner Musik zeigt. Typisch dafür auch das Ehetagebuch, das Schumann mit den Worten eröffnet: «Auch soll es sein ein Büchlein der Bitten, die wir aneinander zu richten haben, wenn das Wort nicht ausreicht.» Nur beim freien Phantasieren am Flügel scheint er sich ganz offenbart zu haben, wie sein Heidelberger Studienfreund Töpken berichtet: «Die Ideen strömten ihm in einer Fülle zu, die sich nie erschöpfte. Aus einem Gedanken, den er in allen Gestalten erscheinen ließ, quoll und sprudelte alles andere wie von selbst hervor, und hindurch zog sich der

eigentümliche Geist in seiner Tiefe und mit dem Zauber der Poesie, zugleich schon mit den deutlich erkennbaren Grundzügen seines musikalischen Wesens, sowohl nach der Seite der energischen, urkräftigen, als der duftig zarten, sinnend träumerischen Gedanken.» Aber trotz aller Schweigsamkeit und «Undurchsichtigkeit» konnte Schumann in den Jahren vor 1844 Schul- und Musikfreunde zu gemeinsamen Unternehmungen begeistern und alle Verhandlungen für seine Zeitschrift mit praktischem Geschick führen. Dieses Begeisternde verlor Schumann mehr und mehr, in Düsseldorf konnte er die Orchestermusiker nicht mehr zu gemeinsamer Leistung zusammenfassen.

Wir betrachten diese schon vor 1844 deutlichen, autistischen Charaktereigenschaften wohl als Disposition für die spätere Psychose, sie geben uns aber keine Veranlassung, den Beginn der Psychose in diese Jahre zu verlegen. Die Jahre bis 1844 zeigen uns eine einheitliche, wohl autistische und stimmungslabile Persönlichkeit, die sich aber im wesentlichen seit den frühen Jugendjahren gleich verhält. Nach 1844 hingegen treten Eigenschaften auf, die in der früheren Persönlichkeit kaum oder nicht nachweisbar waren; wie wir später zu zeigen versuchen, nimmt in derselben Zeit auch die künstlerische Entwicklung eine andere Richtung an.

1844/45 tritt der erste schwere Schub einer Geisteskrankheit auf: wir erfahren von akustischen Halluzinationen, Vergiftungsangst, Todesfurcht und Furcht vor metallenen Gegenständen und hohen Bergen. Schumann kann nicht mehr komponieren; er wird zwar von musikalischen Gedanken geplagt, aber «ich verlor jede Melodie wieder, wenn ich sie erst in Gedanken gefaßt hatte, das innere Hören hatte mich zu sehr angegriffen». Er geht Menschen aus dem Weg, unternimmt einsame Spaziergänge und wird vom Anblick der Irrenanstalt «Sonnenstein» geängstigt. Die folgenden Arbeiten schließen zunächst nicht an die früheren Pläne an; sondern Schumann treibt als erstes so intensive Studien der Kontrapunktik, daß Clara von einer «Fugenpassion» spricht und das ganze Jahr als «Jahr der kontrapunktischen Studien» bezeichnet wird. Über die Ende 1845 entstandene C-dur-Symphonie schreibt er 1849: «Die Symphonie schrieb ich im Dezember 1845, noch halb krank; mir ist's, als müßte man ihr dies anhören. Erst im letzten Satz fing ich mich wieder zu fühlen an, wirklich wurde ich auch nach Beendigung des ganzen Werkes wieder wohler.» Er arbeitet in den folgenden Jahren sehr viel, das Jahr 1849 ist so ertragsreich, daß *Lange-Eichbaum* sogar an eine Steigerung der Leistungsfähigkeit durch die beginnende Psychose dachte. Wir halten allerdings eine Leistungszunahme nicht für erwiesen. Wohl ist die Zahl der Kompositionen in den Jahren 1848/49 gestiegen; es ist aber zu bedenken, daß Schumann

vor dem ersten Krankheitsschub jahrelang viel komponierte, während er das Handwerk erst lernte und dazu noch eine ganze Zeitschrift leitete. Auch kamen ihm im Verlauf der Jahre immer mehr die Erfahrungen der früheren Kompositionen zugute, so daß er seine, teils seit Jahren gehegten Pläne rascher ausführen konnte. Schumann lebt jetzt bedeutend zurückgezogener als in Leipzig, und er wird nun auch für Kränkungen empfindlicher; daß er die Dresdner Kapellmeisterstelle nicht erhielt, empfindet er als schwere Mißachtung seiner Person. Bevor er nach Düsseldorf reist, liest er eine Beschreibung der Stadt und schreibt an Hiller, daß unter den Merkwürdigkeiten eine Irrenanstalt aufgeführt sei, «was mir ganz unangenehm zu lesen... Vielleicht ist aber die ganze Notiz unrichtig...» In Düsseldorf kommt es bei den Schwierigkeiten mit dem Orchester zu richtigen Verfolgungsideen. Nach allem, was wir wissen, war Schumann ein schlechter Dirigent; er fand keinen Kontakt zum Orchester, träumte auf seinem Pult, sprach undeutlich und wechselte unmotiviert die Tempi. Über seine eigene Ungeschicklichkeit gab sich der in früheren Jahren so selbstkritische Musiker keine Rechenschaft, und als Kritiker ihm seine Schwächen in berechtigter, aber wahrscheinlich nicht gerade schonender Weise vorhielten, reagierte er sehr heftig, fühlte sich angefeindet und von Neidern bedrängt. Gesellschaftlichen Verkehr pflegte er weiter sehr wenig. *Wasielewski*, der zu den wenigen gehörte, die Schumann näher traten, hat darüber folgendes geschrieben:

«Er sprach meist wenig oder gar nicht, selbst wenn er um etwas befragt wurde, oder doch nur in abgebrochenen Äußerungen, die indes stets seine Denktätigkeit bei einem angeregten Gegenstande verrieten. Eine manipulierte Absichtlichkeit war hierin nicht zu suchen... Über gewöhnliche, alltägliche Dinge und Erscheinungen des Lebens verstand er sich durchaus nicht zu unterhalten... und über wichtige, ihn lebhaft interessierende Gegenstände ließ er sich nur ungern und im ganzen selten aus. Man mußte bei ihm den günstigen Moment abpassen... doch nur sehr wenigen vertrauten Personen seines näheren Umgangs gewährte er gelegentlich diese Gunst... Im Familienkreise war Schumann selten zugänglich... seine Kinder liebte er nicht minder als seine Gattin, obschon er nicht die Gabe besaß, mit jenen sich andauernd und eindringlich zu beschäftigen. Traf er sie zufällig auf der Straße, so blieb er wohl stehen, langte seine Lorgnette heraus und betrachtete sie einen Augenblick, indem er mit zugespitzten Lippen freundlich sagte: Nun, ihr lieben Kleinen? Dann nahm er sogleich die vorige Miene an und setzte seinen Weg fort, als ob gar nichts vorgefallen sei... Bei abweichenden Ansichten verhielt er sich gewöhnlich schweigend; dies war dann aber ein sicheres Zeichen seiner nur nicht verlautbarten Opposition... Bei einer Komiteesitzung des Allgemeinen Musik-

vereins in Düsseldorf sollte einmal ein Beschluß gefaßt werden, mit dem Schumann nicht einverstanden war. Ohne ein Wort zu sprechen, griff er nach seinem Hute und verließ das Sitzungslokal.» Wir glauben übrigens nicht, daß Schumann in Düsseldorf so angefeindet wurde, wie man dies nach seinen letzten Notizen annehmen möchte, wo von «Unverschämtheiten» oder «niederträchtigem Volk» die Rede ist. Als Schumann krank in die Anstalt gebracht wurde, nachdem er bei den letzten Auseinandersetzungen mit dem Komitee selbst seine Stelle gekündet hatte, erklärte der Musikverein spontan die Kündigung ungültig und bezahlte das Honorar weiter. Es scheint viel wahrscheinlicher, daß Schumann, als Komponist zwar geehrt, für das Orchester als Dirigent wirklich untragbar war. In Düsseldorf befaßt sich Schumann mit Plänen für ein großes Lutheratorium, und wenn auch Schumanns Entwicklung vom Komponisten der kleinen Klavierform zum Symphoniker durchaus verständlich ist, so muß doch diese Liebe zur immer größeren, mächtigeren Form nach dem Mißerfolg der Oper *Genoveva* auffallen. Brahms, der in so vielem an Schumann anschließt, hat der Versuchung widerstehen können, obwohl er, wie schon Schubert, Sehnsucht nach einer Oper hatte. Der Satz von Ernst Müller: «Keine Oper von Brahms ist immer noch besser als eine solche von Schumann», scheint uns insofern richtig, als Brahms seine Grenzen sah, während Schumann gegen Ende des Lebens seine Fähigkeiten nicht mehr beurteilen konnte.

Im Frühjahr und Sommer 1853 trat bei Schumann als neue Erscheinung das «Tischrücken» auf, und sein Verhalten in dieser neuen Leidenschaft scheint uns entschieden pathologisch, im Gegensatz zu *Möbius*. Wohl lag gerade den Romantikern eine gewisse Freude an «übernatürlichen Beziehungen» nahe; daß aber Schumann, der im Verlauf der Jahre immer bürgerlicher, geordneter, zurückhaltender wurde, 1853 plötzlich mit kritiklosem Ernst vom Tischrücken so beeindruckt war, daß er zu *Wasielewski* ohne jede Ironie sagen konnte: «Die Tische wissen alles», und daß er dem Tisch zum Dank für seine Leistungen eine neue Decke schenkte, ist auch für den Romantiker Schumann ein ganz neues Verhalten. Während er anfangs 1854 aufs Komponieren verzichtete und nur seinen «Dichtergarten» betreute und dazu in der Stadtbibliothek griechische Klassiker übersetzte, schrieb er in einem Brief: «Ich lebe oft in leidlichen Sphären, wo es mir sehr gut gefällt; dann werde ich oft aus dem Gleis gebracht, wenn ich ins Menschengetriebe komme...» Und an Joachim berichtete er am 6.2.1854: «Aber mit sympathetischer Tinte habe ich Euch oft geschrieben, und auch zwischen diesen Zeilen steht eine Geheimschrift, die später hervorbrechen wird. Und geträumt habe ich von Ihnen, lieber Joachim, wir waren drei Tage zusammen. Sie hatten Reiherfedern in den Händen, aus denen Cham-

pagner floß – wie prosaisch, aber wie wahr! – ...die Musik schweigt jetzt, wenigstens äußerlich.» Bald sollte sie auch äußerlich nicht mehr schweigen, wenige Tage später traten die schweren Halluzinationen auf. In jenen Tagen vor dem zweiten akuten Krankheitsausbruch muß Schumann auch jene Notiz an seine Frau geschrieben haben, in der er sie auffordert, ihren Trauring in den Rhein zu werfen. Er werde dasselbe tun, und beide Ringe würden sich vereinigen.

Wir fassen zusammen: Wir glauben im Vorangehenden festgestellt zu haben, daß Schumann bis 1844 zwar schizoide Charakterzüge, aber noch keine psychotischen Symptome zeigte. 1844 erkrankte er während der Rußlandreise an einer Erkältungskrankheit, die von Angstzuständen begleitet war. Diese Angstzustände klangen, im Gegensatz zu früheren, ähnlichen Zuständen, nicht völlig ab, im Laufe des Jahres kam es zu Arbeitsunlust, bis im Herbst mit Auftreten psychotischer Symptome gänzliche Arbeitsunfähigkeit eintrat. Dieser erste psychotische Schub ging in soziale Heilung über, hinterließ aber eine deutliche Wesensveränderung. Schumann wurde jetzt nicht nur autistischer, sondern mißtrauisch, äußerte gelegentlich Beeinträchtigungsideen: seine Arbeitsfähigkeit blieb aber, mit kurzen Unterbrüchen, bis im Herbst 1853 erhalten, wenn auch die Produktion in den letzten Jahren abnahm. Die Psychose machte sich in jenen Jahren in Form von akustischen Halluzinationen immer wieder bemerkbar, und im Laufe des Jahres 1853 glauben wir als weiteres psychotisches Symptom Beeinflussungsideen annehmen zu dürfen, die sich in Schumanns abnormer Reaktion auf das Tischrücken ausdrückten. Nach den Beschreibungen *Wasielowskis* zeigte Schumann in jenen Jahren auch ein zunehmend mariniertes und schrulliges Verhalten.

Ende 1853 hörten die kompositorischen Leistungen auf, Schumann beschäftigte sich mit Literatur und vertiefte sich in griechische Klassiker und die Bibel; akustische Halluzinationen machten sich zunehmend bemerkbar, bis im Februar 1854 der zweite schwere, akute, psychotische Schub einsetzte, von dem sich Schumann, trotz einer leichten Remission im Jahre 1855, nicht mehr erholen sollte. Über seine kompositorische Tätigkeit der letzten 2 Jahre wurde folgendes bekannt: Im Februar 1854 entstanden einige Variationen zum halluzinierten Thema; 1855 teilte Schumann anläßlich eines Besuches dem jungen Brahms mit, daß er Fugen gemacht habe, er wolle sie aber nicht zeigen, da sie nicht in Ordnung seien. Schließlich entstanden in Eendenich noch Klavierbegleitungen zu Paganini-Capriccen, die in Joachims Besitz übergingen und über die Joachim an Hanslick schrieb: «Sie sind ganz einfach harmonisch gehalten, ganz klar in der Schrift und logisch.» Sie sind also, wie Hanslick dazu bemerkt, nicht freie, selbständige Erfindungen auf der Grundlage der Paganini-

Kompositionen wie die Studien nach Paganini-Capriccen, op. 9 und 10, sondern nur einfache Harmonisierungen eines gegebenen Themas. Bei einem letzten Besuch Joachims in Eendenich – das Datum ist im Bericht nicht enthalten, wir vermuten, daß er gegen Ende 1855 stattfand – traf Joachim den Kranken in einem körperlich und psychisch schlechten Zustand; Schumann habe fieberhaft in seinen älteren Kompositionen geblättert und sie auf dem Klavier verstümmelt wiedergegeben. Im Jahre 1855 beschäftigte sich Schumann mit einem Atlas, den er sich von Brahms erbeten hatte, und stellte daraus alphabetische Register von Städtenamen her. Möbius entnehmen wir, daß Dr. Peters in Eendenich über die Schweigsamkeit Schumanns klagte, daß dieser manches schreibe, «aber so unleserlich, daß weder Dr. Richarz noch Dr. Peters mehr als einzelne Worte entziffern können». Einmal habe er geschrieben «Robert Schumann, Ehrenmitglied des Himmels». Nach diesen Berichten hat Schumann, nach Eintritt in die Klinik, außer den unbekannt gebliebenen Fugen und der Klavierbegleitung zu Paganini, die nicht als eigentliche, persönliche Komposition betrachtet werden kann, nicht mehr komponiert. Mit diesem letzten Schub versiegte somit die kompositorische Fähigkeit, soweit Werke erhalten blieben: ob und wie Schumann in Eendenich am Klavier phantasierte, ist nicht bekannt. Die Künstlerlaufbahn Schumanns schloß Ende 1853, 2½ Jahre vor seinem Tode, endgültig ab.

Wir möchten nun versuchen, Schumanns Kompositionen mit dem beschriebenen Krankheitsverlauf in Beziehung zu setzen. Wir glauben annehmen zu dürfen, daß Schumann bis zum Jahre 1844 ohne Belastung durch die Psychose arbeiten konnte. In den ersten 10 Jahren kompositorischer Tätigkeit entstanden nur Klavierwerke, in denen Schumann seinen eigenen Stil fand, und es sind diese, vom Pianisten für das Klavier geschriebenen Werke, die uns heute im höchsten Maß das für Schumann typische Werk zeigen. Auf ihrer Grundlage entstanden das Klavierkonzert, die ersten 2 Symphonien und die frühe Kammermusik. Die den ersten Klavierwerken zugrunde liegende Form ist meist einfach; die kleine, dreiteilige Liedform finden wir in den «Kinderszenen»: nach demselben Prinzip, nur breiter angelegt, sind auch die Teile der «Kreisleriana» aufgebaut. Die Themen sind schlicht, werden wiederholt, erscheinen in Abwandlungen, die, wie in der C-dur-Phantasie, zum Seitenthema werden können. Aber diese einfachen Grundgedanken sind ungeheuer verwandlungsfähig, energiegeladen, sie entwickeln sich fast aus eigener Kraft weiter, und von Monotonie kann, bei aller Wiederholung, nicht die Rede sein. Und wo die Entwicklung den einfachen Rahmen zu sprengen sich anschickt, gewährt gerade die Festigkeit und Durchschlagskraft dieser Themen eine Einheit, die alles Phantastische zusammenhält. Auch in den beiden ersten

großen Sonaten finden wir mehr Ähnlichkeit mit den Phantasiestücken als mit der üblichen großen Sonatenform. Alle diese Werke drücken eine enorme Spontaneität aus, wir sind an Töpkens Beschreibung von Schumanns Spielweise in Heidelberg erinnert, der vom frei phantasierenden Klavierspieler berichtet, welcher aus einem Gedanken eine unermeßliche Fülle von Ideen hervorquellen ließ. Schumann konnte aber auch schon damals anders, wenn er wollte; das zeigt er in der g-moll-Sonate, wo er auf die klassische Sonatenform zurückgreift, das zeigt er aber auch schon in den Intermezzi, den Impromptus und der Toccata. Er selbst widerlegt mit solchen Kompositionen die Behauptung, er habe in seinen Klavierwerken die freie Form der Phantasie wählen müssen, weil er die klassische Form nicht beherrschte. Aber in allen großen Werken jener Zeit ist die Form einfach, unkompliziert, die Werke wirken durch ihre Unmittelbarkeit begeisternd, mitreißend, manchmal durch ihre Leidenschaftlichkeit unheimlich und aufwühlend. Wir finden aber in jenen Werken nicht jene kühle Art von Unheimlichkeit, die uns, ohne Begeisterung zu erwecken, außerhalb des Werkes stehen läßt, als geschehe hier etwas Unheimliches, das wir nicht erfassen könnten. Das, was diese Frühwerke Schumanns an Erschreckendem zeigen, ist jenes erfreuliche, den Romantikern erwünschte Grauen, das Clara Wieck 1838 in einer Beschreibung von Liszt treffend charakterisiert: «Er erregt Schrecken und Staunen und ist ein sehr liebenswürdiger Künstler.» Werke, wie die «Kreisleriana», nehmen Spieler und Zuhörer von den ersten Takten an gefangen und lassen ihn die ganzen Ereignisse miterleben.

Der gleiche, unpsychotische Schumann hat 1841 seine ersten beiden Symphonien geschrieben: Die B-dur-Symphonie und die in d-moll, die heute als die 4. bezeichnet wird, weil sie nach neuer Instrumentation als letzte erschien. In der ersten, Frühlingssymphonie genannten Komposition führt eine pathetische Einleitung von 38 Takten, die schon die ersten 2 Takte des Hauptthemas in der Vergrößerung vorwegnimmt, in den vor Lebensfreude förmlich überströmenden ersten Satz. In 2 mal 8 Takten wird ein Hauptthema gebracht, das sich durch seinen Aufbau aus auf- und absteigender Linie und 2 verschiedenen Rhythmen schon zur Unterteilung eignet und wovon die erste Hälfte sich durch weitere Teilung in neue Bewegung umwandeln läßt. Im weiteren Verlauf des Satzes wird diese erste Themahälfte in allen Schattierungen immer wieder gebraucht, unterbrochen von einem kurzen, neuen Gedanken als dolce und einem, erst nach der Exposition erscheinenden lyrischen Moll-Seitenthema. Eine eigentliche Durchführung mit gleichzeitiger Verwendung der verschiedenen Themen finden wir nicht, die Behandlung erfolgt hier vielmehr nach dem Formtypus in den Klavierwerken; das gab zu allerhand Kritik

Anlaß. *Wasielewski*, der Zeitgenosse, fand etwa in den Phantasiestücken op. 12 «Befremdliches» und interpretiert dies als «natürliche Folge zu spät begonnener Studien... den wilden Trieben vergleichbar, die der Stamm eines in vollem, kräftigen Wachstum begriffenen, veredelten Fruchtbaumes... jedes Frühjahr ansetzt». Entsprechend schreibt er zu den Durchführungen der ersten Symphonien: «Dieselben sind unter Benutzung der Themen des ersten Teiles, zur Hauptsache aus größeren, in sich abgeschlossenen Perioden gebildet, welche mittelst Transposition in andere Tonarten entweder ganz oder teilweise wiederholt werden.» Aber nicht nur der Zeitgenosse empfand diesen Unterschied gegenüber der klassischen Form, auch *Rehberg* schreibt: «Ihrem Zentrum und Wertmesser, dem Durchführungsteil, bleibt er etwas schuldig, er behandelt ihn mehr spielerisch, begnügt sich mit Varianten, wo die großen Symphoniker sich die letztmögliche Ausgestaltung angelegen sein lassen.» Deshalb wird Schumann als Symphoniker auch immer wieder hinter Schubert und Brahms zurückgestellt. Demgegenüber betont *Ernst Müller*, wie uns scheint, zu Recht, daß man Schumann noch immer nicht das Recht zubillige, ein persönliches Gesicht zu haben, und er erwähnt in diesem Zusammenhang den «Reichtum, der hier aus vollen Händen verschwendet wird», und der an sich schon einen Wert darstellt. Damit scheint uns etwas vom Wesentlichsten für die 2 frühen Symphonien gesagt: der aus dem vollen geschöpfte Reichtum, die Spontaneität, die über alle theoretisch vorhandenen Längen hinwegreißt und, ohne alle in den Themen enthaltenen Möglichkeiten auszuschöpfen, ein schwung- und glanzvolles Ganzes entstehen läßt. Im ersten Satz der B-dur-Symphonie bekommen wir wenig Themen, und diese werden nicht voll ausgenützt. Aber die Dreizahl der Themen beruht gewiß nicht auf Ideenarmut, denn, abgesehen vom liedhaften Larghetto, kommen nach dem ernsten, aber kräftigen d-moll-Scherzo gleich 2 Trios mit neuen Ideen. Der letzte Satz wird vom ganzen Orchester mit der F-dur-Skala eingeleitet, die schon den Rhythmus in sich hat, der das Seitenthema zum Satz abgeben kann. Das leichtfüßige, glitzerige Hauptthema wird aber nicht nur von diesem breit angelegten Seitenthema abgelöst. Es erscheinen plötzlich die ersten Takte aus Nr. 8 der «Kreisleriana»; Kreisler darf kurz in diesem letzten Satz spuken. Auch in diesem Satz lassen sich, nach dem Grundsatz der symphonischen Form, Längen finden, und doch empfinden wir sie nicht, keinen Moment sehnen wir den Schluß herbei, sondern bedauern es höchstens, wenn dieses lebendige Zeugnis von Lebensfreude schon zu Ende ist.

Die d-moll-Symphonie, gleich nach der Frühlingssymphonie entstanden, aber nach der kühlen Aufnahme einer ersten Aufführung wieder vergraben, auferstand erst nach neuer Instrumentation in den Düsseldorfer Jahren. Sie sollte ursprünglich «symphonische Phantasie» heißen, denn alle 4 Sätze

hängen thematisch eng zusammen. Nach den schweren einleitenden Sextengängen folgt das leidenschaftliche Hauptthema mit dem heftigen Aufsprung der in der Oktave wiederholten Terz d-f; dieses Thema wird in allen Abwandlungen wiederholt, und auch das lyrische Seitenthema wird immer wieder vom Hauptthema unterbrochen. Die Bewegungskraft, die im Hauptthema liegt, reicht nicht nur aus, den ersten Satz mit dem Seitenthema zusammen ohne eigentliche Durchführung mit höchster Spannung zu füllen, sondern auch den letzten Satz kann dasselbe Thema in Dur noch entwickeln. Im 2. Satz kommen nach dem an ein altes Volkslied erinnernden Hauptthema wieder die Sextengänge des ersten Satzes, das freundliche Zwischenstück mit seiner von der Violine umspielten Skala erscheint im Trio wieder, das dem energischen Scherzo folgt. Dem letzten Satz gibt wieder das 1. Hauptthema das Gepräge, wobei die im ersten Satz unterlassenen Umwandlungsmöglichkeiten des Themas dem Satz ein anderes, neues Gesicht geben, gleichzeitig aber die Einheit der Themen die ganze Symphonie zu einem abgeschlossenen Ganzen zusammenfügt. Wieder ist es die unerhörte Spontaneität, mit der aus höchst wenigen Themen sich die ganze Symphonie entwickelt, die uns mitreißt; wie *Ernst Müller* sagt: «Eine nie versiegende Quelle des Einfalls durchströmt 4 Sätze, die eine überaus großartige Ganzheit bilden.»

Diese beiden Symphonien sind 1841 in der besten Zeit entstanden. Es folgt Ende 1845, also gleich nach dem ersten Krankheitsschub, die C-dur-Symphonie; sie mutet völlig anders an. Gerade der zuletzt zitierte Satz von *Ernst Müller* über die d-moll-Symphonie ließe sich auf das C-dur-Werk nicht anwenden. Von den Streichern begleitet, bringen die Blechbläser in der Einleitung das Quintenschrittmotiv, das durch die ganze Symphonie hindurch immer wiederkehrt. Das der Tonart entsprechend fröhlich und energisch sein sollende Hauptthema ist durchwegs punktiert, und aus diesem punktierten Rhythmus wird der Großteil des Satzes entwickelt. Jetzt aber wird wirklich entwickelt, sehr kunstvoll sogar; der schon im Thema nach oben weisende Sprung wird auch in aufwärts führenden Linien weitergeführt, und wo solche Linien einmal auftauchen, werden sie sofort verwendet. Und wenn nach heftig aufsteigenden Figuren im Takt 92 endlich eine ruhigere, abwärtsweisende Figur auftritt, so wird sie durch die synkopierte Begleitung wieder beunruhigt. Jedoch wird hier eine Durchführung geboten, die einzelnen Motivteile werden miteinander verwertet, Orchesterstimmen dadurch verselbständigt und am Ende der Durchführung in einem gewaltigen Aufbau zur Reprise geführt. In diesem dramatischen Aufbau der Durchführung erscheinen manche, dem festlichen C-dur fremde Töne, wie die absteigende Linie des Fagotts und Cellos nach Takt 142, und gerade diese, durch die selbständigere Stimmführung möglichen leidvollen Gedanken

geben dem ganzen Satz eine Kraft und Intensität, die auch durch die ständig wiederkehrenden, punktierten Rhythmen des Hauptthemas nicht gebrochen werden können. Das lebhaftescherzige Thema führt zum ersten Trio, dessen zweiter Themeteil durch die kunstvolle Handhabung der Begleitstimmen auffällt. Im zweiten Trio treffen wir verschlungene kontrapunktische Arbeit an, so daß dieses Trio teilweise fast an einen Choral erinnert. Am Ende des Scherzos kehrt in den Blechbläsern das Quintenmotiv des ersten Satzes wieder. Das Adagio bringt ein unheimlich-wehmütiges Thema, das in den verschiedensten Stimmen immer wieder erscheint; dazwischen kommen einige Takte polyphoner Verarbeitung zweier kurzer Themenstücke, die bis in die Wiederaufnahme des ersten Themas hineinreichen. Der letzte Satz bringt wieder heftigen, punktierten Rhythmus, dazwischen tritt, in großen schweren Zügen, der Anfangsteil des Adagios auf, eine eigentliche Durchführung fehlt diesem Satz, der wieder mit dem Quintenmotiv schließt.

Die C-dur-Symphonie ist nicht mitreißend wie ihre Vorgängerinnen, nur der letzte Satz bringt Schwung mit sich, der aber durch die Hartnäckigkeit der punktierten Rhythmen gebrochen wird. Hingegen fällt sie durch ihre kunstvolle Anlage auf, sie erobert sich ihr Publikum durch den großartigen Aufbau des ersten Satzes und die feingefügte Arbeit des 2. und 3. Satzes. Aber für uns hat sie etwas von jener kalten Unheimlichkeit, die den großen Klavierwerken und den 2 ersten Symphonien fehlt; beim ersten Hören fremd, wird sie erst bei näherem Betrachten zugänglich und wirkt dann reizvoll gerade wegen dieser Fremdheit. Hier arbeitet Schumann im strengeren, klassischen Stil. Die Zeitgenossen waren darüber erfreut; *Wasielewski* bemerkt befriedigt: «Die C-dur-Symphonie op. 61 endlich... ist als eine glücklich gesteigerte Fortsetzung der im Jahre 1841 unternommenen symphonischen Schöpfungen zu betrachten...» und «Das Finale dieser Symphonie zeigt übrigens in formeller Hinsicht eine freiere Gestaltung, hat etwas Phantasieartiges.» *Rehberg* sieht in dieser Symphonie den Niederschlag der vorangehenden Kontrapunktik-Studien des Jahres 1845 und hebt dabei die «kunstvolle Konstruktion» des Werkes hervor. Es fehle ihr am großen Zug und an Einfällen. Über das Finale sind sich alle einig: *Rehberg* wie *Ernst Müller* sehen die Schwäche in den zu langen Wiederholungen des ermüdenden, punktierten Rhythmus. *Wörner* hat auf den Zwiespalt der Gefühle hingewiesen, die dem Hörer nach dieser Symphonie bleiben, und er nimmt an, daß sie sich deshalb dem Konzertbesucher am schwierigsten erschließe. «Gerne ist man bereit, die Kunstfertigkeit des Komponisten hier am meisten zu bewundern, aber sie kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die unmittelbaren Quellen der Inspiration schwächer fließen.» Vom Thema des ersten Satzes schreibt er: «Melodisch besagt es nichts, und was dann

mit ihm geschieht, ist kein organisches Bauen, sondern eine Konstruktion.» Im Vergleich zur Beethovensymphonie, stellt er bei Schumann hier eine Fassade fest, «Klassizismus tritt für Klassik ein.»

Wir haben hier ein an die Klassik angelehntes Werk von Schumann, der ja bis 1844 zwar Klassik studierte, aber ihre Formen frei handhabte. Wir wissen, daß er vor der Niederschrift dieses Werkes fast ein Jahr lang Kontrapunktik getrieben hat, aber wir möchten den Klassizismus dieser Symphonie nicht ohne weiteres auf diese Studien zurückführen. Wir wissen nämlich auch, daß Schumann schon vorher die Formen der Klassik handhaben konnte; nicht nur in frühen Klavierwerken, sondern in der Kammermusik macht er dies deutlich, wenn er etwa im letzten Satz des Klavierquintettes das Thema des ersten Satzes kontrapunktisch gegen dasjenige des letzten Satzes durchführt. Die Zeitgenossen, wie *Wasielewski*, sahen in dieser, der Klassik angenäherten Handhabung der Form einen Fortschritt; sie standen der Klassik nahe und hatten sich mit der «neuen Form» noch nicht ganz abgefunden. Für uns, 100 Jahre später, ist dieses Formen nicht für Schumann typisch; der Schumann der C-dur-Symphonie ist nicht mehr derselbe wie derjenige der beiden ersten Symphonien, das Mitreißende, sofort Packende der früheren Werke, das zum Wesen der Schumannschen Musik gehört, ist in der C-dur-Symphonie kaum mehr zu finden. Das hat mit dem absoluten Wert dieses Werkes nichts zu tun; wir möchten hier gleich vorausschicken, daß diese Symphonie uns besonders ansprechen kann, wenn wir uns mit ihr etwas näher abgeben. Aber, weil sie nicht «organisch» gewachsen ist, verlangt sie vom Hörer Arbeit in einem Maß, wie dies bei den zwei ersten Symphonien nicht der Fall ist. *Wörner* läßt diese andere Wirkung der C-dur-Symphonie deutlich werden, «in der die konstruktive Architektonik auf den Höhepunkt geführt wird. Aber die d-moll-Symphonie übertrifft die in C-dur weitaus an Ursprünglichkeit der musikalischen Wirkung. Sie wird pausenlos durchgespielt und fesselt den Hörer von Anfang bis zu dem stürmischen Ende in D-dur.»

Die zuletzt entstandene, heute als 3. bezeichnete Rheinische Symphonie in Es-dur entstand bald nach der Übersiedlung nach Düsseldorf. Auffallend ist hier, daß fast überall das ganze Orchester in Aktion tritt; es wird mit großem Apparat gearbeitet, und manches wirkt auf dem Papier klarer als bei der Aufführung. *Weingartner* klagte über diese Technik (auch die d-moll-Symphonie zeigt sie, vielleicht, weil sie erst in Düsseldorf instrumentiert wurde), in der Verdoppelungen Kraft vortäuschen sollen, und und er empfiehlt sogar als Gegenmittel «rücksichtslos vorzugehen, das Orchester durch Wegstreichen aller überflüssigen Stimmen durchsichtig zu machen». Abgesehen von diesem technischen Umstand, wirkt die Symphonie trotz ihrer betonten Heiterkeit recht pathetisch, schon durch das zwar

schwungvolle, aber doch massive Thema des ersten Satzes, aus dem in kunstvoller Durchführung, mit Zuhilfenahme nur eines Seitenthemas, der ganze Satz aufgebaut wird. Es folgt ein recht gemütliches Scherzo, dessen behenderes Seitenthema vielleicht durch die Besetzung mit ganzem Orchester etwas leidet, beide zusammen werden aber kunstvoll verarbeitet. Im dritten, langsamen Satz treten manche kleine Einfälle auf und lassen sich, hier endlich in kleinerer Besetzung, in sehr feinem Spiel durcheinanderflechten. Der 4. Satz ist höchst feierlich und soll ursprünglich unter dem Eindruck einer hohen kirchlichen Feier entstanden sein; das scheint auch glaubhaft, wenn wir das großangelegte, schwer hinfließende Thema betrachten, das in vielgestaltiger, kontrapunktischer Verarbeitung, in Engführung und Vergrößerung, den Satz füllt. Der letzte Satz ist wieder reine Heiterkeit, obwohl er ganz kurz einige Reminiszenzen aus dem feierlichen 4. Satz bringt. Diese letzte Symphonie erscheint uns viel mehr im eigentlichen Schumannschen Stil als die von 1845, wenn sie auch nicht die Spontaneität der ersten zwei Symphonien bringt, so ist sie doch wieder ansprechender und unmittelbarer. Eine gewisse Armut an Einfällen wird durch die Verarbeitung wettgemacht, ohne daß dadurch ein so kunstvolles Gebäude entstünde wie in der C-dur-Symphonie. Auch hier ist der erste Satz wie in der ersten Symphonie ganz aus dem ersten Thema entwickelt, während aber dort der Satz trotz fehlender Konstruktion aus der Kraft des Themas lebt, wird er hier aus einem allerdings dazu geeigneten Thema gebaut, dieses Thema wird dabei gründlich ausgenützt.

Es wird bei der Es-dur- wie auch schon bei der C-dur-Symphonie darauf hingewiesen, etwa von *Rehberg*, daß sie ein Nachlassen der Erfindungskraft zeige. Für die 1845 entstandene möchten wir dies nicht unbedingt annehmen; sie scheint uns bedeutend erfindungs- und einfallsreicher als das letzte Werk, auch wenn sie konstruierter wirkt. Wir glauben nicht, daß man aus einem starken Vorherrschen der Konstruktion auf einen Mangel an Einfällen schließen kann; trotz Einfällen kann, ohne Einfälle muß konstruiert werden.

Eines der größten Werke der Klavierliteratur überhaupt entstand in zwei Epochen: Das Klavierkonzert op. 54, dessen erster Satz 1841 als Fantasie für Klavier und Orchester gedacht war und zu dem Schumann im Frühjahr 1845, also noch vor der C-dur-Symphonie, die letzten zwei Sätze komponierte. Dieses Werk, das heute wie aus einem Guß vor uns steht, zeigt eine glückliche Kombination der beiden Schaffensarten von Schumann. Wir können die Differenz der beiden Teile mit dem Agieren von Florestan und Eusebius im ersten Satz umschreiben, deren Gegensätzlichkeit in den letzten zwei Sätzen nahezu verschwindet und einer viel einheitlicheren Linie Raum gibt. Das Thema des ersten Satzes läßt beiden Figuren volle

Handlungsfreiheit; Eusebius kann im Andante espressivo damit singen, und Florestan, nach heftigem Ausbruch mit der Figur der ersten einleitenden Takte dasselbe Thema im Più animato leidenschaftlich ausdeuten. Es entsteht dadurch ein Gespräch zweier recht verschiedener Partner, aus dem am Schluß Florestan energisch davonzumarschieren scheint und in dem die Einheit durch die Benutzung desselben Themas durch beide Teilnehmer erhalten bleibt. Wenn wir die beiden Figuren in den letzten zwei Sätzen weiterverfolgen wollen, so finden wir im Intermezzo einen neuen, immer leicht traurigen Eusebius und im letzten Satz einen gebändigeren Florestan, wodurch sich die beiden Figuren beinahe, wenn nicht ganz, verschmolzen haben. Wenn wir am Schluß des letzten Satzes immer größerer Leidenschaftlichkeit zugeführt werden, so liegt gerade in diesem konstanten Aufbau der Gegensatz: hier eine ständige, mitreißende Zunahme der Energie, dort ein eher noch packenderes Hinundherwerfen zwischen zwei Gegensätzen. Das Ganze wirkt heute als Einheit auf uns, vielleicht gerade, weil wir diese Verwandlung miterleben, weil wir der Vereinigung der beiden am Anfang getrennten Gegensätze beiwohnen.

Noch zwei weitere Werke für Klavier und Orchester schrieb Schumann; 1849 das Konzertallegro op.92, mit einer von Klavierarpeggien umspielten melodiosen Einleitung, einem ersten, sehr schwungvollen Thema und einem zweiten, von dem *Wörner* schreibt: «Die Zeit der Beschäftigung mit Bach... läßt Schumann ein solches, genau in den Takt hineinkomponiertes Thema erfinden.» Bei *Rehberg* heißt es zu dieser Komposition, sie halte die Höhe des Klavierkonzertes noch ein; wenn sie dessen Beliebtheit nicht erreicht habe, so liege es daran, daß sie «weniger melodios, nicht so ins Ohr fallend und somit bei weitem nicht so dankbar» sei wie das Klavierkonzert. Wir haben denselben Eindruck; es geht zwar recht lebhaft zu in diesem Stück, aber die Brillanz steht im Vordergrund, der Inhalt ist nicht mitreißend wie im Konzert. Beim 1853 entstandenen Konzertallegro op.134 jedoch steht die Virtuosität nicht nur im Vordergrund, sie ist allein übriggeblieben. *Wörner* findet es von einem «leeren Schwung, fast Mendelssohnscher Herkunft, erfüllt». Wir glauben, daß dabei Mendelssohn Unrecht geschieht; es erinnert wohl etwas an Mendelssohn, ohne aber dessen liebenswürdige Seiten zu bringen. Der «Schwung» wirkt leer, weil er gekünstelt und leer ist und nicht aus dem Inhalt entsteht. Dies würde an sich zum Zustand Schumanns in der Entstehungszeit passen; das Werk ist aber möglicherweise uninteressant geworden, weil Schumann auf speziellen Wunsch Claras ein brillantes, wirksames und für den Spieler nicht zu anspruchsvolles Werk schreiben wollte.

1849 schrieb Schumann ein Konzertstück für 4 Hörner und großes Orchester op.86, nach *Ernst Müller* «eine ausgefallene Idee...

aber für Schumann, der ausgetretene Pfade ängstlich vermied, typisch». Immerhin mußte Schumann früher die Pfade seiner Vorgänger nicht meiden, er ging von selbst eigene Wege und schaffte sich eine persönliche Art, zu komponieren. Hier scheint er allerdings stolz, «etwas ganz kurioses», wie er selbst schreibt, gemacht zu haben und scheint damit von seinem früheren Verhalten eines Komponisten, der schreiben mußte, und der den Grundsatz der unbedingten Wahrheit aufstellte, abzuweichen.

Das 1851 entstandene Cellokonzert wagen wir nicht ohne weiteres mit den anderen Konzerten zu vergleichen; es verlangte wegen der Besonderheit des Soloinstrumentes eine spezielle Behandlung; gerade da, wo es dramatisch und leidenschaftlich wird, droht das Cello im Orchester zu ertrinken, so daß die intensiven Linien des Orchesterparts plötzlich abgebrochen werden müssen, um dem Cello wieder Geltung zu verschaffen. Die Violine ist diesen Schwierigkeiten nicht so unterworfen, wie sich ja auch aus dem Vergleich von Cello- und Violinkonzerten anderer Meister ergibt. Deshalb scheint uns das im Herbst 1853 in kurzer Zeit entstandene Violinkonzert Schumanns einem Vergleich zugänglich. Das Konzert ist bis heute umstritten geblieben; die erste Herausgabe erfolgte erst 1937 durch *Schünemann*, und sie ist nicht ohne Kritik geblieben, da manche dieses Werk eines Kranken lieber unveröffentlicht gelassen hätten. Wenn wir uns den Schumann aus früheren Jahren vergegenwärtigen, so ist es jedenfalls ein anderer, der uns in diesem Werk entgegentritt. Massiv und groß angelegt erscheint das erste Thema in d-moll, bedrückend und schwer, trotzdem etwas leer wirkend. Nach *Wörner* gemahnt dieses Kopfstück an Brucknersche Feierlichkeit; aber es ist nicht nur Feierlichkeit, sondern zugleich bedrückende Finsternis, das Feierliche kommt nicht zum Glänzen wie bei Bruckner, es bleibt dumpf und grau. Und von Spontaneität finden wir in diesem ersten Satz nichts mehr. Das Thema wirkt gewaltig, aber es ist eine gebaute, gesuchte Gewalt, die sich nicht entwickelt, sondern wie ein Koloß dasteht und sich mit dem freundlichen Seitenthema nicht verbinden will. Dieses in der Exposition in F-dur erscheinende 2. Thema bildet wohl einen Gegensatz zum Kopfstück; aber es ist eine andere Gegensätzlichkeit als bei Florestan und Eusebius: es sind nicht mehr zwei Figuren, die zusammen etwas tun, sondern zwei nebeneinanderstehende Fremde, die sich nichts zu sagen haben. Das hilft mit, zum Gesamteindruck des Konstruierten beizutragen, denn beide Anteile erscheinen nicht als organisch gewachsen, sondern als gebaut, und auf dem Seitenthema lastet, trotz aller von der Violine entwickelten Virtuosität, weiterhin der düstere Druck des Kopfstückes. Dieses wirkt so massiv, daß man den Eindruck eines großen, schweren Schattens gewinnt, der über dem ganzen Satz liegt; und wieder ist es ein unheimlicher Schatten, von dem uns nichts, we-

der das Seitenthema, noch die folgenden zwei Sätze, befreien kann. Und doch hat dieser ganze erste Satz etwas Faszinierendes, gerade durch diese Last, die auf ihm liegt. In ihm ist ein Kampf enthalten, diesem Grauen zu entrinnen, ein Kampf der Konstruktion, in dem sich das Seitenthema vergeblich bemüht, dem Druck zu entfliehen, der, in Form des Kopftemas, immer wieder und meist unverändert erscheint. Das Seitenthema, das häufig und in vielen Abwandlungen auftritt, an denen sich das Orchester zwar kunstvoll, aber zähflüssig beteiligt, unterliegt trotz allen Bemühungen, und das KopftHEMA beschließt, in unverändert mächtiger Form, den Satz. Wir glauben nicht, daß die ständige Wiederkehr der zwei Themen nur ein «einförmiges Festhalten an liebgewordenen Floskeln» darstellt, wie *Rehberg* schreibt; wir halten es für wahrscheinlicher, daß einerseits Ideenarmut das Festhalten an denselben Figuren bedingt, und daß andererseits die Länge der Wiederholungen durch den Versuch entsteht, die zwei entwicklungsfähigen Elemente durch Konstruktion zur Verschmelzung und Einheit zu zwingen. Gerade deshalb wirkt das Werk bedrückend, weil nämlich ein Zwang angewendet wird, dem auch der Hörer nicht ganz entgehen kann.

Im zweiten, langsamen B-dur-Satz erscheint das Thema, das Schumann im Februar 1854 als Engelsstimmen halluzinierte. Es bringt, bei aller Gesanglichkeit, keine Erlösung vom ersten Satz. Es ist ein äußerst ausdrucksvolles, zartes Thema, das mit synkopierten, in kunstvollen harmonischen Vorhalten arbeitenden Begleitstimmen wieder unheimlich wirkt. Dieser Satz hat keine Längen, er hält vom ersten bis zum letzten Ton in Atem, was das Thema allein wohl nicht tun könnte, wenn nicht die Gegenstimmen so wirkungsvoll dazu beitragen. Eine «zarte Schwärmerei» sehen wir, im Gegensatz zu *Wörner*, in diesem Satz nicht. Dazu ist er uns zu unheimlich, wenn wir nur an die Stelle in Takt 24 denken, wo die Violine, nachdem sie die Synkopenbewegung dem Orchester übergeben hat, in c-moll einsetzt. Immer noch synkopiert begleitet, aber schon das nächste Thema anzeigend, geht der zweite Satz in den letzten D-dur-Satz über. Er hat heitere Themen und eine entsprechende Begleitung, ist sehr virtuos gehalten, bildet aber wieder nicht die erwünschte Befreiung von den vorhergehenden Sätzen. Im Vergleich zum düsteren Gewicht der ersten zwei Sätze, wirkt er gewollt heiter und dadurch zwar virtuos, aber ziemlich leer. Aufgebaut ist er regelrecht nach dem Prinzip eines virtuos, heiteren Solokonzertsatzes, er hält sich an die überlieferte Form.

Wir müssen bei diesem Konzert nochmals auf unsere Vorstellung der romantischen Unheimlichkeit zurückkommen. Unheimlichkeit und Grauen war den Romantikern erwünscht, wie wir von den literarischen Vorbildern Schumanns und aus Claras Liszt-Beschreibung wissen; aber sie gaben

zugleich die Befreiung vom Grauen, sei es durch Ironie, sei es durch realistische Erklärungsversuche. In den «Serapionsbrüdern» Hoffmanns steht die Geschichte vom «Unheimlichen Gast», wo Dagobert erklärt: «Es ist nun einmal ausgemacht, daß Herbst, Sturmwind, Kaminfeuer und Punsch ganz deutlich zusammengehören, um die heimlichsten Schauer in unserem Innern aufzuregen.» Und Angelika bezeichnet diese Schauer als «gar angenehm», als besonders «hübsche Empfindung», da man mit offenen Augen einen jähen Blick in die seltsamste Traumwelt werfen könne. In der Geschichte geht es zwar anschließend recht unheimlich zu; aber am Schluß folgen alle notwendigen Erklärungen, zu denen der Hoffmann besonders liebe Magnetismus herhalten muß. Wesentlich scheint uns, daß die Schauer hier angenehm sind, daß man sie noch erhöht, indem man unheimliche Geschichten erzählt. Dieses willkürliche Erzeugen «gar angenehmer» Schauer betreibt Schumann etwa in den «Kreisleriana», von denen wir sagten, daß sie uns miterleben lassen, uns eine warme Anteilnahme möglich machen. Beim Violinkonzert erleben wir nur am Rande etwas mit; hinter diesem Konzert steht ein sehr wirkliches Grauen, das auch derjenige spürt, der von seiner besonderen Entstehungsweise nichts weiß. An diesem Grauen können wir nicht wirklich teilnehmen, es bleibt uns fremd, in noch höherem Maß, als dies in der C-dur-Symphonie geschah, wenn wir auch zu beiden Werken Zugang finden können, was beim Violinkonzert vor allem den 2. Satz betrifft. Der Komponist beider Werke ist nicht mehr derselbe Schumann, der zur Entstehungszeit der «Kreisleriana» von sich sagen konnte: «Meine Musik kommt mir jetzt selbst so verschlungen vor bei aller Einfachheit, so sprachvoll aus dem Herzen, und so wirkt sie auf alle, denen ich sie vorspiele.» Wir zweifeln nicht daran, daß auch diese letzten Kompositionen «aus dem Herzen» kommen, aber sie wirken nicht mehr «sprachvoll» auf den Zuhörer wie die früheren Werke. Man könnte bei Symphonie und Konzert dagegen einwenden, daß dies mit dem großen Material zusammenhänge, das hier im Gegensatz zu den frühen Klavierwerken verwendet wird. Aber wir fanden einerseits Unmittelbarkeit mit direkter Wirkung auf den Zuhörer in den frühen Symphonien, und umgekehrt zeigen sich ähnliche Veränderungen, wie in den späten großen Formen, auch in den späten Klavierwerken. Gerade den acht Nummern der «Kreisleriana» können wir die drei Phantasiestücke op.111 von 1851 gegenüberstellen. *Wörner* schreibt über sie: «Die Melodien sind ganz im Rahmen der Taktgewichte erfunden, nicht sie verschleiernd, wie Schumann es früher tat. Die Harmonik verzichtet auf die Reizsamkeit. Die zweite Nummer etwa ist eingangs ganz ‚schulmäßig‘ harmonisiert... Der Einfachheit, die ihm vorschwebt, zugleich den Gehalt endgültiger Aussage zu geben, gebricht es ihm in den letzten Jahren bereits an schöp-

ferischer Einheitlichkeit.» *Rehberg* findet die «Phantasiestücke» handwerklich ausgezeichnet gearbeitet», aber «es fehlt ihnen an Spannung und Überzeugungskraft.» Sie sind also formal strenger, weniger spannend. Spannungslos möchten wir sie aber nicht nennen, und was die zweite Nummer in As-dur betrifft, so ist sie zwar einfach, «schulmäßig» harmonisiert, aber wenn wir sie, samt ihrem etwas bewegteren Mittelstück in c-moll, mit Nr. 4 der «Kreisleriana» vergleichen, so kommt beim Spätwerk eine Trauer hervor, die wir beim früheren Werk nicht finden. Das frühere Stück klagt in seinem schnelleren Mittelstück, das spätere kann nicht mehr klagen, es ist Trauer, nicht mehr ausdrucksvolle Klage. Damit entsteht eine für unser Empfinden sogar spannungsreiche Stimmung, die aber nicht bewegt und mitnimmt wie das Frühwerk. Wir möchten sogar weitergehen und in einem etwas gewagten Vergleich sagen, daß das erste Stück unseren Klagen Ausdruck gibt, während das zweite nicht auch für uns klagt, sondern um Hilfe bittet. Und da wir diese Hilfe nicht geben können, bleiben wir mit der Last dieser Hilflosigkeit am Rande des Stückes. Ähnliches findet sich auch in den 1848 und 1849 entstandenen «Waldszenen», die, in der Form sehr einfach, nicht ansprechend sind wie die «Kinderszenen»; man vergleiche nur die «Einsamen Blumen» mit einer beliebigen Kinderszene.

Auch in der Kammermusik entsteht nach 1844 eine neue Arbeitsweise; die drei fast gleichzeitig 1842 entstandenen Streichquartette lassen sich mit Klavier- und Streicherkombinationen nicht ganz vergleichen, da die Gleichheit der Instrumente ein anderes Arbeiten abgibt. Hingegen kommen gleich nach den Streichquartetten die beiden äußerst lebendigen, mitreißenden Werke, Klavierquintett op. 44 und Klavierquartett op. 47. 1847 entsteht das erste, etwas später das zweite und 1851 das dritte Klaviertrio. Die zwei ersten Trios zeigen gewiß keine Ideenarmut; aber Schumann verfährt hier anders als 1842, er braucht die einzelnen Motive vermehrt in Teilung und kontrapunktischer Verarbeitung; dadurch erhalten diese zwei Werke ein anderes Gesicht als die vorangehenden. Im dritten Trio gelingt es nicht mehr, aus den einzelnen, kleineren und weniger lebendigen Teilen etwas so Einheitliches zu machen, wie in den zwei vorangehenden Werken derselben Gattung. *Wörner* spricht hier sogar von «ver zweifelter Erschöpfung», und wir denken ans Violinkonzert, wenn er vom Trio sagt: «Die Durchführung dieses Tonmaterials ist ganz symphonischer Art, sie hat in ihrer aussichtslosen Willensanspannung, sich aus der angeschlagenen Stimmung zu befreien, etwas Erschütterndes.» Wir sehen in diesem Werk etwas Ähnliches wie in den vorher erwähnten Klavierwerken; es ist tatsächlich erschütternd, diesem Kampf beizuwohnen, weil wir an ihm nicht mehr teilnehmen können und machtlos dabei stehenbleiben müssen.

Wir haben im Vorangehenden dargestellt, wie Schumann in seinem zehnjährigen Klavierschaffen, obwohl er bald die Technik der klassischen Form beherrschte, sich doch dieser strengeren Form nur gelegentlich bediente, ohne sich durch sie binden zu lassen. Die Einheit der Werke blieb dabei erhalten durch die Kraft der Themen, die sich gleichsam aus eigener Kraft entwickelten und sich so überbordend gebärden konnten, daß sie auch den großangelegten Rahmen der Symphonien mühelos füllten. Die Zeitgenossen vermißten die «Detailarbeit», wir empfinden diesen Stil als den für Schumann typischen, auch heute absolut gültigen. *Wasielewski* hat für die Werke bis 1840 das Urteil der Zeitgenossen in folgender Weise zusammengefaßt: «Selten findet sich in seinen Kompositionen (vor 1841) das, was man unter dem Begriff ‚thematische Arbeit‘ versteht; jenes Verfahren nämlich, wodurch sich ein organisch gegliederter Aus- und Aufbau in stetiger Steigerung der Grundmotive bis zu einem Gipfelpunkt erzielen läßt, wie die Meisterwerke unserer Heroen zeigen. Schumann verfährt dagegen in den meisten Fällen anders. Er zerlegt seine Motive, die eigentlich häufig nur melodische Figuren sind, nicht weiter, um neue Gestaltungen dadurch ins Dasein zu rufen, wieder aufzubauen, zu erweitern, zu steigern, bis endlich die vielfältigen, zur Bildung des Ganzen erforderlichen Kombinationen gewonnen sind; er läßt vielmehr den Grundgedanken in seiner ursprünglichen Gestalt wie in verschiedenen, modulatorischen Positionen kreislaufartig wiederkehren, gleichsam ihn durch mannigfache Regionen führend. . . » Und bei der ersten Symphonie stellte *Wasielewski*, wie wir oben sahen, dasselbe Verhalten fest. Wir wissen auch, wie sehr der frühe Schumann den strengen Former Bach bewunderte, wegen des «Tiefkombinatorischen, Poetischen» und Wahren seiner Aussage, und wir sahen, daß er sich früh das «Wohltemperierte Klavier» als «Grammatik» vornahm. Er wollte aber als Vertreter und Erfinder der Davidsbündler Neues schaffen, der Zeit entsprechend, und es gelang ihm auch, ganz neue und eigene Wege zu gehen. Nach den Beschreibungen der Zeitgenossen über das Phantasieren des jungen Schumann dürfen wir wohl annehmen, daß er dieses Neue nicht mit Mühe, um das Epigontum zu vermeiden, zusammenflickte; es entsprach vielmehr dem Schüler eines Jean Paul und E.T.A. Hoffmann, so zu schaffen. Vom Klavier herkommend, eroberte er sich die großen Formen der Kammermusik und der Symphonie. Daß ihm Oratorium und Oper nicht gelangen, liegt vielleicht an dieser Schaffensweise; wir wissen, daß andere Zeitgenossen ebenfalls nicht zu diesem Ziel gelangten. Wagner erreichte es, und Schumann, der manches an Wagners Musik unschön fand, schuf vielleicht gerade wegen dieser Einstellung in «Paradies und Peri» ein Werk voll schöner Einzelheiten, aber ohne dramatische Höhepunkte. 1844 erkrankt Schumann, kann zunächst gar nicht arbeiten; wie es ihm besser

geht, nimmt er Bach vor und schreibt Fugen, an denen er tüchtig arbeitet. Er hat dabei wieder einmal bewiesen, daß er Fugen machen kann, wenn dies auch schon vorher nicht zu bezweifeln war. Eine «Fugenpassion» nannte Clara das damalige Schaffen ihres Mannes. Es kann nicht daran liegen, daß Schumann als Folge seiner Bachstudien unwillkürlich Fugenthemen erfand; denn bereits 1838 schrieb er: «Namentlich ist es sonderbar, wie ich fast alles kanonisch erfinde und wie ich die nachsingenden Stimmen erst hintendrein entdecke, oft auch in Umkehrungen, verkehrten Rhythmen usw.» 1838 wurde trotzdem kein Kontrapunktik-Jahr. Schumann schreibt über sein op. 60, die sechs Fugen über BACH, er habe an keinem Werk so lange gefeilt, damit es des hohen Namens würdig werde. Es ist strenge Kleinarbeit, die er da treibt – und er ist dabei ein anderer geworden. *Wörner* sagt, er habe «seine Handschrift abgelegt». Die Toccata op. 7 ist bei aller Stilstrenge kräftig und lebendig, bei den jetzigen strengen Kontrapunktik-Arbeiten geht der überbordend lebendige Schumann verloren. Auch Beethoven hat in späteren Jahren Kontrapunktik getrieben; aber in den letzten Quartetten und Sonaten behält er, trotz dieser Form, seine «Handschrift», seine Eigenwilligkeit bei. Schumann dagegen ist in seinen Fugen, Pedalflügelskizzen, und gar in den Fughetten von 1853 kaum mehr zu erkennen. Er kommt von seiner «Fugenpassion» wieder los; aber es ist gleichzeitig eine neue Periode mit einem anderen Schumann angebrochen. *Hans von Bülow* hat dies 1863 in schärfster Form ausgedrückt: «Für mich existiert eine schneidige Scheidewand zwischen dem Robert Schumann bis op. 41, den Streichquartetten, oder allenfalls bis op. 50 (Paradies und Peri) und dem jenseitigen; zwischen dem Schumann, der anfangs seine eigenen Bahnen wandelte, und jenem zweiten, der, geblendet von dem Formenglanze des großen Mozarterben Mendelssohn, an sich selbst irre und zu einem partiellen, geistigen Selbstmord getrieben wurde.» Er schließt sich deshalb dem Satze seines Freundes *Draeseke* an, «Schumann sei ein Genie, das als Talent geendet habe», «was aber meine innige Sympathie für die Manfredmusik nicht ausschließt, welche letztere ich für einen erhebenden Rückfall in sein Unsterbliches erkläre». Die «Scheidewand» und den «Rückfall» der Manfredmusik empfinden wir auch; aber den Gründen, die *Bülow* angibt, können wir nicht beistimmen. Schumann hat schließlich in Leipzig 15 Jahre lang den Glanz und Erfolg Mendelssohns miterlebt, ohne dessen Stil zu übernehmen; er hat im Gegenteil gerade unter diesem «Vorbild» seinen eigenen, ganz anderen Weg gefunden. Wir glauben vielmehr, daß die «Fugenpassion» nicht zufällig an die Krankheit anschließt, sondern daß sie, wie auch die Veränderung der Kompositionsart, von dieser bedingt wird. Denn auch in den folgenden Jahren, wenn er nicht mehr Fugen macht, komponiert er mit anderen Akzenten, «in den Takt hinein»,

und «die Takte nicht mehr verschleiern», wie *Wörner* sagt. Und er beginnt zu bauen, zu konstruieren, wenn auch da und dort, wie in der Manfredmusik, der alte Schumann noch einmal hervorbricht, so ist die Gesamtheit der Werke nach 1844 doch in dieser neuen Schaffensweise entstanden. Schumann kommt nach 1844, unter Verselbständigung der Stimmführung, zur Polyphonie; etwas später kommt dazu das neue Interesse an Kirchenmusik, das sich im feierlichen 4. Satz der «Rheinischen» Symphonie so deutlich zeigt; von dieser Symphonie führt eine gerade Linie zum Violinkonzert durch das Massive des Ausdrucks, die Schwere der Takte und die Größe des Aufwandes, wenn auch die zuletzt entstandene Symphonie noch viel mehr aus eigener Kraft lebt und die Feierlichkeit dort glänzend ist, wo sie im Violinkonzert grau und drückend wird. Das sind die Unterschiede, die wir in formaler Hinsicht objektiv feststellen können. Ihnen parallel geht eine nur subjektiv faßbare Differenz, die schon *von Bülow* empfunden hat, und die wir in spontanen Reaktionen unvoreingenommener Hörer bei den Symphonien und Konzerten selbst beobachten konnten: Der Schumann der Spätwerke ist fremder, nicht mehr direkt ansprechend. Man muß sich den Zugang zu diesen Werken suchen: sie nehmen uns nicht mühelos mit wie die Frühwerke. Dies stimmt selbstverständlich nicht für alle Werke nach 1844; das Cellokonzert ist sicher so ansprechend wie manches frühere Werk. Aber die meisten der späteren Werke finden nicht mehr so leicht Zugang zum Hörer.

Schumann hatte schon in frühen Jahren Schwierigkeiten im direkten Kontakt mit seinen Mitmenschen, die Äußerung durch das gesprochene Wort machte ihm offensichtlich Mühe. Er hatte aber zwei äußerst starke Ausdrucksmöglichkeiten: Das Schreiben und das Komponieren, und gerade das letztere eröffnete ihm Bereiche, die dem gesprochenen und geschriebenen Wort verschlossen sind. Die musikalische Aussprache war ihm ein Bedürfnis, wie er selbst oft genug ausdrückte: 1832 schrieb er, daß die Musik die Sprache sei, «in der man sich mit dem Jenseits unterhalten» könne; schon 1828 heißt es: «Was mir die Menschen nicht geben können, gibt mir die Tonkunst, und alle hohen Gefühle, die ich nicht aussprechen kann, sagt mir der Flügel.» Unter dem Einfluß der literarischen Vorbilder, gleichzeitig aber seiner persönlichsten Auffassung entsprechend, schrieb er 1828 in den «Aphorismen zur Ästhetik der Musik»: «Töne sind der feinste Stoff, welchen unser Geist in sich schließt... Töne sind das Echo des Gemütes.» 1838 berichtet er, daß ihn alle Vorgänge der Welt «affizierten» und daß sich dies durch die Musik «Luft machen, einen Ausweg suchen wolle». Wir werden dabei an Kreislers Gespräche mit der Rätin Benzon im «Kater Murr» erinnert: «Nur einen Engel des Lichts gibt es, der Macht hat über den bösen Dämon: Es ist der Geist der Tonkunst... vor dessen

mächtiger Stimme alle Schmerzen irdischer Bedrängnisse verstummen.» In dieser Sprache drückte sich Schumann aus, in ihr konnte er mit der Mitwelt in echten, warmen Kontakt treten, und in ihr konnte man ihn auch verstehen. Dieser Kontakt zur Mitwelt ändert sich nach 1844; nicht nur wird Schumann im täglichen Umgang noch zurückhaltender, weniger umgänglich, auch in der Musik offenbart er sich nicht mehr wie bisher. Er teilt seine Gefühle und Stimmungen nicht mehr so direkt mit, daß die Mitwelt daran ohne weiteres teilhaben kann, er bringt sie unter in einem strengen Formengebäude, in dem man die vorher offen daliegende Stimmung suchen muß. Manches läßt sich noch miterleben; aber in Werken wie im Violinkonzert oder im letzten Trio dagegen können wir den vollen Kontakt kaum mehr herstellen. Es ist nun auch in der Musik eine Störung des affektiven Rapportes eingetreten, wie sie schon vorher im mündlichen Verkehr bestanden hat. Die Unmittelbarkeit ging verloren, die Aussagen werden in einer Art Klassizismus verklausuliert. Es ist aber möglich, viele dieser Aussagen trotzdem zu erfassen, weil sie niedergeschrieben sind und wir uns längere Zeit mit ihnen befassen können. Die Musik bringt affektive Inhalte, sie hält Stimmung und Gefühle fest, die ein Erlebnis hervorruft. Wenn wir in diesen Spätkompositionen eine Störung des affektiven Rapportes finden, so stellen wir gleichzeitig fest, daß die Affektivität nicht erstarrt ist. Diese Spätkompositionen sind sogar unheimlich affektgeladen, sie sind erschütternde Zeugnisse eines Kampfes; eine affektlose Musik könnte uns nicht erschüttern. Wenn Schumann 1838 feststellte, daß er in der Musik seinen Affekten «Luft machen, einen Ausweg» geben will, so sehen wir, daß dieser Ausweg in früheren Jahren gefunden wird, daß er ihm aber in späteren Jahren versperrt ist. Die Mitteilbarkeit, die Möglichkeit, seine Mitmenschen an seinen Affekten teilhaben zu lassen, ist ihm weitgehend verlorengegangen.

Wenn wir die Frage stellen, ob und wie die neue Kompositionsweise mit dem Krankheitsgeschehen in Zusammenhang steht, so sind wir uns bewußt, daß sich ein Zusammenhang nicht beweisen läßt, wenn wir ihn auch für wahrscheinlich halten. Es ist immerhin auffallend, daß Schumann, nach nur gelegentlicher Anwendung der Kontrapunktik, im Anschluß an den ersten Schub der Krankheit in eine «Fugenpassion» gerät, daß er anschließend bedeutend formenstrenger komponiert, in einem Ausmaß, das *Wörner* von Neoklassizismus sprechen läßt, und daß er vor dem zweiten akuten Schub 1853 wieder Fughetten schreibt und schließlich in Endenich an Fugen arbeitet. Auch die andere Endenicher Arbeit, die Begleitung der Paganinicapriccen, ist nach Joachim einfache Harmonisierung, «durchaus logisch», wie *Wörner* ja schon bei op. 111 von «schulmäßigem Harmonisieren» spricht. Schumann, der zwar vorher die

Regeln kannte, sie aber seiner persönlichen Ausdrucksweise anpaßte, geht nach 1844 den umgekehrten Weg und bringt seine Ausdrucksweise in den Regeln unter, wobei seine Spontaneität verlorengeht. Schon *Reißmann* nahm an, daß die strenge Form für Schumann notwendig wurde, um der sonst zügellosen, sich gern in «unergründbaren Gebieten verlierenden Phantasie» eine weniger gefährliche Richtung zu geben. Die Formenstrenge wurde demnach angewandt als Ablenkung von Grübeleien und Angstzuständen. Wir haben, gerade unter dem Eindruck des Violinkonzertes, von diesem Vorgang eine andere Vorstellung bekommen. Manche Spätwerke, am stärksten das Violinkonzert, scheinen uns einem qualvollen Versuch nach Aussage zu entsprechen, einem Bemühen, das Unheimliche auszusprechen und mitzuteilen, das sich am Komponisten vollzieht.

Wenn wir uns die Wahnstimmung eines schizophrenen Kranken in ihrer ganzen Unheimlichkeit vorstellen und uns vergegenwärtigen, in welcher komplizierten, symbolhaften Ausdrücken manche von ihnen versuchen, das ungeheure, der normalen menschlichen Erfahrung unbekannt gebliebene Geschehen, das ihnen widerfährt, mitzuteilen und verständlich zu machen, so erleben wir dabei etwas recht Ähnliches wie beim Anhören des Violinkonzertes. Ein schizophrenen Kranker, den wir beobachten konnten, brachte, mitten in tagelang dauerndem, endlosem und unverständlich dissoziiertem Reden, in einem plötzlichen luziden Satz unter Zeichen höchster Angst seine Klage vor: «Mein Denken wird grenzenlos.» Derselbe Kranke erholte sich in zwei Tagen von seinen schweren Angstzuständen und wurde gleichzeitig förmlich, steif und drückte sich in verschrobenen, geschraubten Sätzen aus. Etwas Ähnliches scheint uns bei Schumanns Formalismus vorzuliegen: Wie in der förmlichen, geschraubten Rede des Verschrobenen die Grammatik einen starren Rahmen für die Aussage abgibt, so kann auch die Strenge der Kontrapunktik den festgefügtten Rahmen errichten, in dem die durch keine Sprache, auch nicht mehr die der Musik ausdrückbaren unheimlichen Erfahrungen der beginnenden oder eben abgelaufenen akuten Psychose untergebracht werden können. «Der Verstand irrt, das Gefühl nicht», läßt Schumann seinen Meister Raro kurz und bündig sagen. Wie aber, wenn das Erlebnis nicht nur dem Verstand unfäßbar bleibt, sondern auch das Gefühl nur noch in einer übermächtigen Angst, der Wahnstimmung besteht? Dann wäre als Gegengewicht ein Festhalten an realen Dingen und Formen möglich; ein solches Festhalten glauben wir in der musikalischen Ausdrucksweise, wie auch im täglichen Leben Schumanns nach 1844 zu finden. *Wörner* spricht von «kleinbürgerlichen Zügen» und nimmt darin eine «Kompensation zerstörerischer Kräfte» an, er findet in Schumanns Spätstil eine «Wendung zum Realismus»; *Marcel Brion* vergleicht Schumanns «tägliche Lebensführung» mit derjenigen eines «peinlich genauen

Bürobeamten», und er bezeichnet die Fuge als «Heilmittel gegen die Angst», den Kontrapunkt als «Exorzismus gegen Dämonen». Der Gedanke, die strenge Form der Kontrapunktik als «Heilmittel» zu betrachten, scheint uns naheliegend im Vergleich zum obenerwähnten Fall, wo der Patient nach der Angst des «grenzenlosen Denkens» und der Dissoziation mit Eintreten der Verschrobenheit Ruhe und eine, wenn auch beschränkte, Aussagemöglichkeit gewann. Deshalb halten wir die Anlehnung Schumanns an die Gesetze der Klassik und der Polyphonie für ein Äquivalent der Verschrobenheit des Schizophrenen, der sich durch die Strenge und Starre eines äußeren Rahmens gegen die Gefahr des Zerfalls seiner Persönlichkeit unter dem ungeheuren und drohenden Erlebnis der Psychose zu wehren versucht. Wir finden in Schumanns Leben eine weitere Parallele zu solchem Vorgehen im Vornehmen griechischer Klassiker während des Sommers 1853. Wenn Schumann zu den ersten Anfängen, die für ihn in der Musik bei Bach und in der Literatur bei den Griechen und in der Bibel liegen, zurückgeht, so entspricht dies vielleicht einem Suchen nach alten Symbolen, die das Ausdrucksvermögen der täglichen Sprache übersteigen und in denen sich manche Schizophrene äußern.

Eine weitere Frage ist, ob die akustischen Halluzinationen Schumanns Kompositionen beeinflussten. Wir wissen nur von einem Thema, das halluziniert wurde, und dies war ein früher geschaffenes eigenes Thema. Ob aber in den vorangehenden Kompositionen Halluzinationen verwertet sind, wissen wir nicht. Es ist bekannt, daß Schumann schon in frühen Jahren gelegentlich von Melodien zwanghaft verfolgt wurde. 1832 schreibt er: «Ein pudelnärrisches Intermezzo verfolgt mich Tag und Nacht», und auch in späteren Jahren berichtet er gelegentlich über derartige, ihn verfolgende Ideen. Ein solches Nachlaufen von Melodien und ganzen Musikstücken ist uns aber allen bekannt und muß keineswegs auf Halluzinationen beruhen. Eine gewisse Möglichkeit für halluzinatorische Beeinflussung einer Komposition besteht allerdings bei der C-dur-Symphonie; Schumann schrieb damals an Mendelssohn: «In mir paukt und trompetet es seit einiger Zeit wieder (Trombe in C), ich weiß nicht, was daraus werden wird.» In jener Zeit halluzinierte Schumann tatsächlich, und es wäre denkbar, daß jenes von den Blechbläsern immer wieder gebrachte Quintenmotiv, das sich durch die ganze Symphonie zieht, auf einer Halluzination beruht. Wir geraten jedoch bei dieser Frage an den Vorgang des musikalischen Einfalls überhaupt; nach der Aussage von 1832 scheint sich dieser an Schumann, wie an manchen anderen Künstlern, zunächst einfach zu vollziehen, ohne daß er selbst dazu bewußt beigetragen hätte. Aber wie es sich damit verhält, welche Bedingungen für die Entstehung eines Einfalles vorhanden sein müssen, wissen wir nicht. Deshalb können wir auch

die von verschiedenen Autoren immer wieder vermerkte Armut an Einfällen oder ein «Nachlassen an schöpferischer Kraft» in Schumanns Spätwerken nicht erfassen. Musikalische Einfälle finden wir bis zum Violinkonzert; es ist auch dort nicht nur die kleine Zahl von Einfällen, die zur strengeren Form zwingt, sondern die Einfälle als solche sind verschieden von den kräftigen, sich selbst entwickelnden Gedanken der früheren Werke, die sich einer Form kaum fügen wollten, sondern sich eine Form neu schufen. Es ist aber auch nicht auszuschließen, daß im Violinkonzert das von *Rehberg* erwähnte «eintönige Festhalten an lieb gewordenen Floskeln» mit der stereotypen Wiederkehr einer Halluzination zusammenhängt. Die Einfälle in Schumanns Spätwerken haben, wie sie auch entstanden sein mögen, gegenüber den früheren ein ganz anderes Verhältnis zum Takt, sie sind der Ordnung des Taktaufbaus angepaßt, füllen diesen Rahmen mit einer Verteilung der Gewichte, die das Taktgefüge noch betont, während Schumann, wie wir gesehen haben, in früheren Werken gerne der Taktordnung eine zweite Ordnung superponiert und manchmal mit der zweiten Ordnung die erste zudeckt. Das Festhalten am Rahmen findet sich also nicht nur im Aufbau der Komposition, sondern auch im Thema selbst.

Wenn wir zusammenfassend uns den Gang von Schumanns Krankheit im Verhältnis zu seinen Kompositionen nochmals vergegenwärtigen, so haben wir zunächst eine Periode vor Ausbruch der Krankheit, in der er seinen Stil findet und auffällt durch die freie Formbehandlung und die Kraft, Unmittelbarkeit und Spontaneität der Themen und ihrer Verwendung in den Kompositionen, zu denen der Hörer leicht Zugang findet, von denen er mitgerissen wird. Nach der Rußlandreise folgt eine kurze Periode mühsamen Schaffens nach bereits vorliegenden Plänen, und im Herbst 1844 hört die Produktion ganz auf, es beginnt die Krankheit mit Halluzinationen, Vergiftungsideen, schweren Angstzuständen. Nach Abklingen dieser akuten Phase komponiert Schumann Fugen, etwas später zwei Sätze des Klavierkonzertes und Ende 1845 die C-dur-Symphonie. Diese beiden Kompositionen zeigen Unterschiede gegenüber der früheren Schaffensweise, sie sind formgebundener, strenger. Die Fugenpassion hört auf, in den nächsten Jahren entstehen viele neue Kompositionen, die aber zum größten Teil in diesem neuen, formenstrengeren Stil gehalten sind. Im Verlauf dieser Jahre wird Schumann auch immer zurückgezogener, unzugänglicher und gleichzeitig empfindlicher. Im Frühjahr 1853 wird er von einer Leidenschaft für Tischrücken erfaßt, in diesem Jahr schreibt er Fughetten, legt ordnend seinen «Dichtergarten» an, schreibt im Herbst sein Violinkonzert und hört mit Komponieren im Dezember 1853 auf. Er komponiert wieder im Februar 1854, variiert sein eigenes, in leichter Abwandlung halluziniertes Thema, wird in schwer krankem Zustand nach einem Suizidversuch in die Klinik

gebracht, wo er sicher Fugen und einfache harmonisierte Klavierbegleitungen zu Paganini komponiert. Ob er außerdem Kompositionsversuche machte, wissen wir nicht; aber größere Kompositionen entstanden seit Herbst 1853 nicht mehr. In den akuten Phasen hört er demnach beide Male mit Komponieren auf. Dazu äußert sich Schumann im ersten Schub selbst: Er hörte «innerlich» Melodien, aber er «verlor» sie, wenn er sie wirklich fassen wollte. Diese Melodien kennen wir nicht, da er sie für sich behalten mußte, er konnte sie nicht «fassen» und deshalb nicht aufschreiben. Wir halten es für möglich, daß sich hier eine Störung auch im Formalen manifestierte, entsprechend der Zerfahrenheit, die wir in der gesprochenen Sprache wahrnehmen können, die uns in nicht niedergeschriebenen Kompositionen aber verborgenbleiben muß. Vielleicht wäre eine derartige Störung wahrzunehmen gewesen, wenn Schumann in Endenich noch frei phantasierte, wir wissen aber darüber nichts. Ein musikalischer Gedanke ist, wenn er festgehalten werden soll, von einem Minimum an Form abhängig; wenn dieses Minimum abhanden kommt, kann der Gedanke nicht mehr gefaßt werden. Wenn ein minimales Formschema nicht mehr verfügbar ist, so zerfällt der musikalische Gedanke in Bruchstücke. Beim Versuch, sie aufzuschreiben, werden sie, wie wir an einem Beispiel zu sehen Gelegenheit hatten, zu reiner, nur optisch wirkender Ornamentik des Notenbildes, ohne musikalischen Inhalt; sie sind daher den Zeichnungen, nicht den Kompositionen zuzuordnen. Wir stellen uns vor, daß sich in beiden akuten Phasen ein solcher Vorgang abspielte und daß damit die kompositorische Tätigkeit, wenigstens eine solche, die überliefert werden konnte, unmöglich wurde. Formfehler finden wir deshalb in Werken aus Zeiten der Krankheit nicht; etwas Fixierbares entstand in den akuten Phasen nicht, vielleicht weil die Fähigkeit zum formal richtigen Schaffen plötzlich ganz verloren ging.

Wenn wir für die Veränderung der Schaffensweise Schumanns nach 1844 nicht nur einen zeitlichen, sondern auch einen kausalen Zusammenhang mit der Psychose vermuten, so scheint uns dies gerechtfertigt, weil ähnliche Eigenschaften, wie sie Schumanns Spätwerke zeigen, in Werken von zeichnenden und malenden Kranken beschrieben worden sind. Wir finden in solchen Werken einerseits ausgesprochene Formenstrenge, andererseits jene kalte Unheimlichkeit, die uns bei Schumann aufgefallen ist. *Morgenthaler* hat in der Beschreibung des Falles Wölflü beide uns an Schumanns Musik als Zeichen des Spätstils imponierenden Eigenschaften als Gegensatzpaar aufgeführt: «Auf der einen Seite das triebhaft Maßlose, etwas Titanisches, das alle Grenzen von Raum und Zeit überschreiten möchte, das immer wieder das Ganze zu erfassen sucht... eine innere Unruhe und Leidenschaftlichkeit bis zur Angst... Und auf der anderen Seite... der

Gegentrieb, das Normative, Gesetzmäßige, eine äußere Ruhe und Objektivität... eine regelnde Ordnung bis zur Gleichmäßigkeit, ja bis zur Formalisierung und Erstarrung». *Morgenthaler* sieht denn auch eine «Art Selbstbefreiung» in diesen Arbeiten, die, auf Grund einer in der Persönlichkeit vorhandenen Anlage zum Gestalten, aus dem Drang nach Halt und festem Rahmen im Chaos der Psychose entstehen konnten. Er setzt auch die Zeichnungsform den «katatonen Stereotypien, Automatismen und Manieren» gleich, und man kann daraus schließen, daß solche Stereotypien, ob sie sich nun im täglichen Verhalten oder in einer Zeichnung finden, im Dienste dieser Selbstbefreiung vom Chaos stehen. Gerade das teppichartig Dekorative und Symmetrische dieser Zeichnungen faßt eine überaus große Zahl von Einzelformen so zusammen, daß sie darstellbar werden. Wölfler hat übrigens auch komponiert; er tutete seine Melodien durch eine Papiertüte, wobei Rhythmus die Hauptsache gewesen sei. Wenn er aber diese Kompositionen niederschrieb, so konnte die Notenschrift von niemandem gelesen werden, sie war rein dekorativ. Da der Stoff, der zum Ausdruck gebracht werden soll, die formale Behandlung mitbedingt, lassen sich die beiden Eigenschaften, die uns im Zusammenhang mit Schumanns Musik interessieren, nämlich Formenstrenge und Unheimlichkeit, nicht völlig voneinander trennen. *Prinzhorn* hat in seinem Werk «Bildnerei der Geisteskranken» auf dieses Ineinanderübergehen von Form und Inhalt hingewiesen; er erwähnt den «Aufbau eines konstruktiven Bildgerüsts für eine Art Schutt von Formelementen und ferner die öfters aufgezeigte, pointenlose Konsequenz in der Wiederholung der Detailformen oder in der Anwendung des Ordnungsprinzips», und er fährt fort: «Genau genommen, handelt sich es dabei weniger um die formale Seite als um die inhaltliche.» Er weist auf «eine Art ungestüme Rhythmik der Strichführung» hin, die mit beitrage zum «Unheimlichkeitserlebnis» von Werken geübter, schizophrener Künstler, und die er auch in van Goghs letzten Bildern findet. Er nimmt an, daß diese Art der Strichführung sich in der ornamentalen Behandlung der Darstellungsmittel so weiterentwickeln könne, daß diese schließlich neben ihrer darstellenden Funktion «eine Art Sonderexistenz zu führen beginnt». Auch er weist auf die Möglichkeit einer Selbstbefreiung durch das Werk hin, wenn er schreibt, daß das konsequente und ernsthafte Behandeln absurder Vorstellungen beim Schizophrenen nicht ein freiwillig-spielerisches Operieren mit irrationalen Vorstellungen darstellt, sondern «ein zwangsmäßiges So-denken-Müssen, ein Gehetztsein, um unerträglichen Erlebnissen durch Systematisierung wenigstens einen Sinn zu geben. Diese affektive Seite verleiht solchen Deutungen jenen Erlösungscharakter, der allen absurden Einzelheiten zum Trotz für den Urheber lebendig ist, sei es, daß die in der Gestaltung gelungene Symbolisie-

rung ihm eine gewisse Befriedigung gewährt, oder sei es, daß er in seinem System wenigstens die Widersacher personifiziert hat, die er nun statt anonymen Mächte bekämpfen kann.» Daß auch Bilder im Betrachter das Gefühl der Hilflosigkeit erwecken können, wie etwa Schumanns Violinkonzert, beschreibt *Prinzhorn* für die letzten Bilder seines Falles Neter: «Bei keinem anderen Bildwerk vielleicht sind wir dem spezifisch schizophrenen Seelenleben so wehrlos ausgeliefert wie hier. Denn hier bietet sich nicht eine anschauliche Gestaltung dar, der wir uns einfach in ästhetischer Betrachtung hingeben könnten, ohne nach der Bedeutung zu fragen.»

In «L'Art Psychopathologique» weist *Robert Volmat* immer wieder auf das Dekorative, Starre und oft Abstrakte der Zeichnungen hin, die schizophrene Kranke produzieren. Er nennt diese unheimlich kalten, starren Landschaften geradezu «paysages pétrifiés»; und wenn auch Vegetation darin gezeichnet wird, so erinnert uns doch manches Bild mit seinen stilisierten Pflanzen an die landläufige Vorstellung einer Mondlandschaft. Gerade diese Ähnlichkeit bringt das Unheimliche mit sich, denn wir fühlen uns in solcher Landschaft so fremd, daß wir darin nicht lebensfähig wären; gleichzeitig müssen wir annehmen, daß der Kranke, der seine Umgebung so zeichnet, offenbar in einer derartigen Welt lebt, in der wir unsere Existenz in Frage gestellt fühlen und in der wir ihm daher nicht beistehen können.

Volmat berichtet in seinem Buch über einige Fälle von Kranken, die vor Ausbruch der Psychose künstlerisch tätig waren und bei denen im Zusammenhang mit der Psychose eine Veränderung des Stils nachweisbar wurde. Im Fall Nr. 100 zeigt der Maler mehr und mehr eine Tendenz zum Abstrakten, zur Konstruktion, bis er schließlich nur noch fragmentarisch und zuletzt überhaupt nicht mehr malt; gleichzeitig wird er apathisch und untätig. Vom Fall 127 sind 5 Katzenbilder abgebildet; ausgehend von einer einfachen Skizze vor Ausbruch der Psychose, entstehen immer stilisiertere, zunächst scharf konturierte Zeichnungen, die sich schließlich in ein streng symmetrisches Mosaik auflösen, das vorwiegend ornamental wirkt und in dem die Katze kaum mehr erkennbar ist. Im Fall 197 konnten 2 Perioden unterschieden werden: eine erste der Kohlenzeichnungen vor Ausbruch der akuten Psychose, in großem Format und ausdrucksvoll Spannung und Angst wiedergebend, und eine zweite von kleinformatigen Wasserfarbentbildern zur Zeit der Psychose, in denen «die Angst verschwunden ist und einer Manieriertheit der Formen und einem reinen Farbspiel Raum gegeben hat». Die abgebildete Mondlandschaft mit Fabeltieren scheint uns allerdings bei aller Starre nicht ohne Angstaussdruck. Beim schwedischen Maler Carl Frederick Hill findet *Volmat* eine deutliche Veränderung des Stils,

nicht nur im Auftreten von Starre und Ornamentik, sondern in manchen Bildern auch in der Tendenz zum Monumentalen, sowohl im Inhalt wie in der Größe der Darstellungen. Zum Vergleich der Produktion Schizophrener mit der primitiven Kunst stellt *Volmat* die Frage, ob auch in der Kunst der Kranken eine Art magisches Ziel verfolgt werde, um durch ein Bild die wirkliche Gefahr zu bannen. Er nimmt jedenfalls an, daß in der Stilisierung der künstlerischen Produktion ein Schutz gegen den Zerfall der Formen gesucht werde durch Fixierung dieser Form, und er setzt diese Bemühungen in Beziehung zum archaischen Versuch, dem Tod durch ein unvergängliches Abbild des Lebenden entgegenzutreten. Daß die Stilisierung als Selbstheilungsversuch dienen kann, scheint uns einleuchtend, daß aber die Kunst der Kranken ohne weiteres mit derjenigen der Primitiven verglichen werden kann, halten wir für fraglich. Denn trotz manchen plausiblen Erklärungen sind uns die Gründe, die einen Menschen, sei er gesund oder krank, zu schöpferischer Tätigkeit führen, nicht klar geworden. Wir sehen aber, unabhängig von dieser Frage, in der Feststellung *Volmats* über die Ornamentik, Stilisierung und Erstarrung der Formen in Zeichnungen Kranker und in den von *Morgenthaler* und *Prinzhorn* beschriebenen Fällen eine Gemeinsamkeit mit der Formenstrenge der Spätwerke Schumanns.

Ein schizophrener Künstler hat diese Tendenz, Stimmung und Gefühle festzufassen, selbst ausgesprochen: Strindberg. Er schreibt in der «Entwicklung einer Seele» über Johannes: «Er begann seine Tätigkeit damit, daß er malte, und zwar aus dem Bedürfnis, seine zerfließenden Gefühle Form annehmen zu sehen; vielleicht auch, um sie auf eine handgreifliche Art auszudrücken, denn die kleinen, feinen Buchstaben lagen tot auf dem Papier und konnten nicht so offen und mit einem Schlage gegen ihn selber zeigen.» Über Strindbergs Werke aus verschiedenen Epochen sagt *Jaspers*, daß Strindberg «in früheren Werken prägnanter, schlagender, akzentuierter, später relativ eintöniger, schleppender» wirke, und er zitiert die Aussage Pauls: «Die brausende Allgewalt seines Vortragens, dessen immenses Crescendo unwiderstehlich mitriß», hatte «den Atem verloren». Die technische Leistungsfähigkeit blieb bei Strindberg immer, wie bei Schumann bis 1853, erhalten.

Von van Gogh schreibt *Jaspers*, daß die Werke nach 1888 eine «eigentlich erregende Wirkung auf den Beschauer» ausüben, die den Werken vor 1888 fehle. «Eigentlich wollte van Gogh Christus, Heilige und Engel malen, er verzichtete, weil ihn das zu sehr aufregte, und wählte schlicht die einfachsten Objekte. Aber jener religiöse Impuls ist in ihrer Gestaltung spürbar, und zwar auch dann, wenn man von den in den Briefen ausgesprochenen Motiven nichts weiß.» Und weiter sagt er: «Das ist das Merk-

würdige, daß diese eindringliche Realität von phantastischer Wirkung ist.» Wir möchten dieses «Merkwürdige» zum Unheimlichen zählen, das uns bei Schumanns Spätwerken entgegentritt; es wird von *Jaspers* an Hand der Bilder van Goghs besonders eindrücklich gezeigt, daß dieses Unheimliche etwas phantastisch Unfaßbares ist, das viele Betrachter ergreift, das sich aber nicht in bestimmter Form ausdrücken läßt. Ausdrücken können wir es wohl nie ganz, weil wir es nicht so erlebt haben wie der Kranke selbst; und da die Kranken es nur auf Umwegen über Symbole oder künstlerischen Ausdruck mitteilen können, ist es vielleicht in unserer Sprache überhaupt nicht ausdrückbar. Dies zeigt sich deutlich im Versuch von *Aldous Huxley*, in «The Doors of Perception» seine Erlebnisse im Mescalinausgang zu schildern; es ist wohl kein Zufall, daß er seine veränderte Betrachtungsweise, die er gegenüber gewöhnlichen Gegenständen empfindet, mit Hilfe des van Gogh'schen Stuhles beschreibt. Er nennt das Bild «ein erstaunliches Portrait eines ‚Dings an sich‘», das der Maler auf der Leinwand zu fixieren gesucht habe. «Aber es war eine Aufgabe, für welche sich sogar die Kraft eines Genies völlig inadäquat zeigte. Der Stuhl, den van Gogh gesehen hatte, war in seinem Wesen offensichtlich dasselbe, wie der Stuhl, den ich gesehen habe.» Aber obwohl der Stuhl zwar realer geraten sei als jeder Stuhl unserer gewöhnlichen Wahrnehmung, sei im Bild doch nur die Darstellung eines Symbols gelungen. *Huxley* selbst aber braucht, um sein ähnliches Erlebnis zu schildern, wiederum ein Symbol, nämlich das Bild von van Gogh.

Vielleicht erlaubt uns diese Darstellung von *Huxley* doch etwas von dem zu erfassen, was die Kranken in unendlich größerem Ausmaß erfahren und was sie in ihren Werken auszudrücken versuchen. *Huxley* schildert zwar sein Experiment als durchaus schön, denn er erfährt darin die einzige richtige Art, zu sehen; er war sich aber immer bewußt, daß er ein Experiment von begrenzter Zeitdauer mitmachte, und er erlebte dabei vielleicht auch nur das Stadium des übermächtigen Glücksgefühls, das manche Schizophrene auch erfährt, bevor die endlose Dauer dieses für den Kranken unbegründeten Erlebens einer völlig veränderten Realität sie in ebenso übermäßige Angst stürzt. Denn es mag schön sein, einmal das «Ding an sich» zu sehen, auf die Dauer muß aber wohl eine Umgebung aus lauter «Dingen an sich» unheimlich werden. Wie *Huxley* beschreibt, haben diese Dinge andere oder gar keine Beziehungen zueinander. Man kann sich vorstellen, daß eine Realität aus lauter zu Individuen gewordenen Gegenständen ihren Zusammenhang und ihre Ordnung verliert und daß deshalb, trotz einer besonderen Klarheit der Dinge, ein Chaos entsteht, das zur Errichtung einer neuen, straffen Ordnung zwingt, um die Dinge wieder in eine, wenn auch absurde Beziehung zueinander zu setzen.

Wir kommen in Hinsicht auf Robert Schumanns Musik zu folgendem Schluß: Wahnhafte Inhalte, wie sie manche Zeichnungen Schizophrener oder die autobiographischen Werke Strindbergs bringen, lassen sich in der Musik nicht finden, weil die Inhalte einer musikalischen Schöpfung nicht in Begriffen der Realität faßbar sind. Hingegen zeigt Schumanns Musik eine recht scharfe Trennung zwischen den Werken vor und nach 1844, und die Zeit dieser plötzlichen Richtungsänderung fällt mit dem ersten Schub einer schizophrenen Psychose zusammen. Die Änderung der musikalischen Gestaltung mit der Psychose in Zusammenhang zu bringen liegt nahe, weil, abgesehen vom zeitlichen Zusammenhang der beiden Geschehnisse, die neue Gestaltungsart ähnliche Züge zeigt wie bildnerische Darstellungen Schizophrener. In beiden Fällen finden wir einen manchmal bis zur Erstarrung reichenden Formalismus, eine kunstvolle Konstruktion, wobei Werke entstehen, die uns wegen ihrer Fremdheit unheimlich anmuten und zu denen wir schwerer Zugang finden als zu den Werken gesunder Künstler. Außerdem zeigt Schumann in späten Werken ein zunehmendes Interesse an großen, massigen, überdimensionierten Formen, wie dies auch bei manchen zeichnenden Kranken festgestellt wurde. Eine Störung des handwerklichen Könnens tritt dagegen nicht ein, wenigstens nicht in den erhaltenen Werken; im Gegenteil, Schumanns Spätkompositionen sind besonders kunstvoll gearbeitet. Das erlernte Handwerk blieb also unangetastet, bis die Produktion überhaupt aufhörte, wogegen die unmittelbare musikalische Ausdrucksfähigkeit zurückging und das Handwerkliche in den Vordergrund treten ließ. Gerade die Intaktheit der intellektuellen Funktionen, die für derart kunstvolle Werke wie die Spätkompositionen vorausgesetzt werden muß, spricht gegen eine organische Psychose; letztere ließe uns erwarten, daß in der schwierigen Handhabung der Kontrapunktik Mängel auftreten. Wir sehen in Schumanns strengem Formalismus der Spätwerke das Symptom der Verschrobenheit des Schizophrenen, und wir möchten diese Verhaltensweise als Zwang zur Ordnung unter der Drohung des unheimlichen Erlebnisses einer veränderten Realität auffassen.

Prinzhorn schreibt: «Wir haben selten Zugang zu der Psyche des stark verschrobenen Endzustandes. Einen solchen Zugang eröffnen jedoch die Bildwerke.» Schumann war in der Zeit, als er seine überlieferten Werke schrieb, nicht in einem solchen Endzustand. Wir glauben aber, daß wir schon zu den Erlebnissen der akuten Psychose schwer Zugang finden und daß sich *Prinzhorn*s Aussage auch auf die Veränderung der Persönlichkeit durch die akuten Schübe anwenden läßt. Einen Einblick in das Geschehen, das ein Kranker in seiner Psychose erlebt, kann uns vielleicht auch die Musik Schumanns geben.

Manche von Schumanns Spätwerken erscheinen als fremd und lassen den Hörer nicht teilnehmen, wenn er sich nicht näher mit ihnen befaßt. So wie wir im täglichen Verkehr mit verschrobenen Patienten in einer Klinik erfahren können, daß allerlei an ihren Aussagen verständlich wird, wenn wir uns nur lange genug mit ihnen abgeben, so können gerade Werke von Kranken, die primär fremd erscheinen, darum verständlich werden, weil sie fixiert sind und wir uns beliebig lang mit ihnen beschäftigen können. Bei Schumann fiel der mangelhafte affektive Rapport mit seiner Umgebung auf; die Werke der Spätzeit zeigen aber sehr deutlich, daß dieser der Umgebung auffallende Mangel an affektiven Äußerungen nicht auf einem Mangel an Affektivität schlechthin beruht; das Unheimliche der Spätwerke liegt vielmehr in einer enorm starken affektiven Spannung, in die wir uns nicht mehr ganz einfühlen können. Man könnte eine Art von affektiver Ekphoriestörung annehmen, denn die Werke zeigen, daß affektive Regungen sogar in großem Maß vorhanden sind; sie können aber offenbar nicht so in Erscheinung treten, daß die Umgebung sie wahrnehmen und verstehen kann. Im *Bleulerschen* Lehrbuch heißt es entsprechend, «daß der Krankheitsprozeß als solcher die Affekte nicht angreift, sondern, daß sie nur irgendwie funktionell an ihrem Auftreten gehindert werden». Und *Wyrsh* kommt zum selben Schluß: «Die affektive Steifigkeit bei Schizophrenen ist überhaupt nur der Ausdruck einer erschwerten Gefühlsentäußerung, aber sie ist nicht das Anzeichen einer Verödung des Gemütes.»

Abschließend möchten wir die am Anfang gestellten Fragen zusammenfassend beantworten. Schumann litt an einer in Schüben verlaufenden Schizophrenie, die zwei schwere, akute Phasen zeigte; die schöpferische Tätigkeit, soweit sie überliefert werden konnte, hörte hier auf. Die nach dem ersten akuten Schub auftretende Wesensveränderung äußert sich in den Werken nach 1844 in Form eines strengeren Stils, der sich gleich nach der ersten und vor Ausbruch der zweiten akuten Phase am stärksten zeigt; außerdem in einer, allerdings nur subjektiv faßbaren eigenartigen, Wirkung der Spätwerke, die im Hörer ein Gefühl der Fremdheit und Unheimlichkeit erzeugen können. Die Stilstrenge betrachten wir als ein Äquivalent der Verschrobenheit, die Fremdheit als Ausdruck des gestörten, affektiven Rapportes. Beide Eigenschaften sind keineswegs absolute Zeichen einer Psychose; höchste Formenstrenge finden wir gerade auch in der Musik der Gegenwart. *Prinzhorn* wies darauf hin, daß die Unheimlichkeit schon bei der Kunst der Primitiven angetroffen werden kann. Wir betrachten sie aber bei Schumann als durch die Psychose bedingt, weil sie sich, in plötzlicher Änderung des Stils, in zeitlichem Zusammenhang mit der Psychose manifestieren und weil gleichartige Eigenschaften in der bildenden Kunst Schizophrener gefunden wurden. Die Spätwerke

Schumanns zeigen außerdem besonders deutlich, daß der im täglichen Umgang affektsteif wirkende Künstler seine starke Affektivität keineswegs verloren hatte; sie konnte sich nur schwerer äußern.

Die Deutung eines einzelnen Falles wird immer ein Versuch bleiben; vielleicht kann aber ein derartiger Versuch Anregungen geben, bei musikbegabten Schizophrenen ähnliche Reaktionsweisen zu finden, und vielleicht läßt sich in der Musik, als einer besonderen Form der affektiven Ausdrucksweise, Näheres über das Wesen der Affektivitätsstörung des Schizophrenen und damit über das Wesen dieser rätselhaften Krankheit überhaupt erfahren.

Literaturverzeichnis

- Abert, Hermann*: «Robert Schumann», Berlin 1920, 4. Auflage. — *Alexander, Franz*: «Le Psychanalyste devant l'Art contemporain», Encéphale, 44, 1955. — *Bleuler, Eugen*: «Lehrbuch der Psychiatrie», 8. Auflage, Berlin, Springer, 1949. — *Bleuler, Manfred*: «Krankheitsverlauf, Persönlichkeit und Verwandtschaft Schizophrener und ihre gegenseitigen Beziehungen», Leipzig, Georg Thieme, 1941. — *Boetticher, W.*: «Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk», Berlin, Hahnefeld, 1941. — *Brion, Marcel*: «Robert Schumann und die Welt der Romantik», Zürich, Eugen Rentsch, 1955. — *Eismann, Georg*: «Robert Schumann, ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen», Bd. 1. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1956. — *Gruhle, Hans*: «Verstehende Psychologie», 2. Auflage, Georg Thieme, 1956. — *Gruhle, Hans*: «Brief über Schumanns Krankheit an P. J. Möbius», in «Kritische Bemerkungen über Pathographie» von P. J. Möbius, Halle, Carl Marhold, 1907. — *Haisch, Erich*: «Musik in der Pathologie und Psychotherapie», Schweiz. Archiv f. Neurologie und Psychiatrie, 74, 1954. — *Hanslick, Eduard*: «Am Ende des Jahrhunderts», Musikalische Kritiken und Schilderungen. 3. Auflage, Berlin, Allg. Verein für Deutsche Literatur, 1899. — *Hennings, Laura*: «Die Freundschaft Clara Schumanns mit Johannes Brahms», Zürich, Werner Classen, 1952. — *Herzfeld, Friedrich*: «Musica Nova», Berlin, Ullstein, 1954. — *Hoff, Hans*: «Lehrbuch der Psychiatrie», Basel, Benno Schwabe, 1956. — *Huxley, Aldous*: «The Doors of Perception», London, Chatto u. Windus, 1956. — *Jaspers, Karl*: «Allgemeine Psychopathologie», 5. Auflage, Berlin, Springer, 1948. — *Jaspers, Karl*: «Strindberg und van Gogh», Bremen, Johs. Storm, 1949. — *Lange-Eichbaum, W.*: «Genie, Irrsinn und Ruhm», 4. Auflage bearbeitet von W. Kurth, München, Ernst Reinhardt, 1956. — *Ließ, Andreas*: «Die Musik im Weltbild der Gegenwart», Lindau, Frisch u. Perneder, 1949. — *Litzmann, Berthold*: «Clara Schumann», Bd. 1 u. 2, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1903, 1905. — *Malraux, André*: «Psychologie der Kunst», Deutsch bei Rowohlt, Hamburg, 1957/58. — *Möbius, P. J.*: «Über Robert Schumanns Krankheit», Halle, Carl Marhold 1906. — *Morgenthaler, W.*: «Ein Geisteskranker als Künstler», Arbeit. angew. Psychiatrie, 1921. — *Müller, Ernst*: «Robert Schumann», Olten, Otto Walter, 1950. — *Muschg, W.*: «Tragische Literaturgeschichte», Bern, Franke, 1957. — *Nestler, G.*: «Die Form in der Musik», Freiburg, Atlantis, 1954. — *Neumann, Erich*: «Kunst und schöpferisches Unbewußtes», Zürich, Rascher, 1954. — *Pflogner, H.*: «Die Zwölfordnung der Töne», Wien, Amalthea, 1953. — *Prinzhorn, H.*: «Bildnerei der Geisteskranken», Berlin, Springer, 1922. — *Rehberg, P. u. W.*: «Robert Schumann», Zürich, Artemis, 1954. — *Reißmann, A.*: «Robert Schumann», Berlin, Guttentag, 1879. — *Schumann, Eugenie*: «Erinnerungen», Stuttgart, Engelhornverlag, 1948. — *Schumann, Robert*: «Briefe», herausgegeben von G. Jansen, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1886 und 1904. — *Schumann, Robert*: «Gesammelte Schriften über Musik und Musiker», Leipzig, Reclam, Bd. 1-3. — *Stachelin, J. E.*: «Über präschizophrene Somatose», Schweiz. Med. Wochenschrift, Nr. 39, 1213-1215, 1943. — *Tonini, G. und Montanari, C.*: «Effects of experimentally induced Psychoses on Artistic Expression», Confinia Neurol., 15, Nr. 4, 1955. — *Volmat, Robert*: «L'Art Psychopathologique», Presses Universitaires de France, 1956. — *Wasielewski, J. W. v.*: «Robert Schumann», 3. Auflage, Bonn, 1880, Emil Strauß. — *Wörner, K. H.*: «Robert Schumann», Zürich, Atlantis, 1949. — *Wyrsch, Jakob*: «Die Person des Schizophrenen», Bern, Paul Haupt, 1949.

